

Н. В. Панова

Конспекты по элементарной теории музыки

Учебное пособие для учащихся музыкальных школ

Москва 2003

Н. В. Панова

Конспекты по элементарной теории музыки

Учебное пособие
для учащихся музыкальных школ

Москва
ООО «Престо»
2003

ББК 85.31
Пан 16

ОТ АВТОРА

Настоящее издание является учебным пособием, в котором кратко и доступно излагаются основы теории музыки в объеме программы детских музыкальных школ, а также дается представление об основных музыкальных формах.

В основу данного пособия положены фундаментальные учебники проф. И.В.Способина и В.А.Вахромеева, впервые изданные в пятидесятые годы нашего столетия и предназначенные для учащихся музыкальных училищ.

Возросшие за последние годы требования к поступающим в музыкальные училища и практика домашнего музицирования заставили ввести в пособие несколько новых тем, не входивших в семилетний курс музыкальных школ, а также более развернуто изложить некоторые уже известные темы.

Автор благодарит кандидата искусствоведения Л.Н.Алексееву — преподавателя Московской консерватории, И.С.Лопатину — преподавателя музыкального училища при Московской консерватории, И.А.Дольникову — преподавателя Российской академии музыки им.Гнесиных, А.М.Стржелинскую — методиста Московского музыкального колледжа им. А. Шнитке — за рецензирование и ценные критические замечания, а также преподавателей Московского института музыки и педагогов музыкальных школ Москвы за помощь и дружескую поддержку.

Посвящаю этот труд светлой памяти дорогих моих учителей — москвичей *Бориса Константиновича Алексеева*, *Дмитрия Александровича Блюма*, *Виктора Сергеевича Слетова* — замечательных педагогов-теоретиков, которые всю жизнь отдали педагогической деятельности, воспитав огромное число музыкантов различных специальностей, и учили нас не только профессиональным знаниям, но и честному, самоотверженному отношению к труду педагога-патриота. За что несказанная им благодарность.

СОДЕРЖАНИЕ

I. Звук, его свойства. Названия звуков. Знаки альтерации.

Звук — это физическое явление, возникающее в результате быстрых колебаний упругого тела (струны, натянутой кожи, металлической пластины и т.д.). В жизни мы слышим различные звуки. Они делятся на шумовые и музыкальные. Музыкальный звук имеет определенные свойства: высоту, длительность, тембр (окраску), громкость.

Названия звуков

Есть две системы названия звуков: слоговая и буквенная.

Слоговые названия:	ДО	РЕ	МИ	ФА	СОЛЬ	ЛЯ	СИ
Буквенные названия:	C	D	E	F	G	A	H

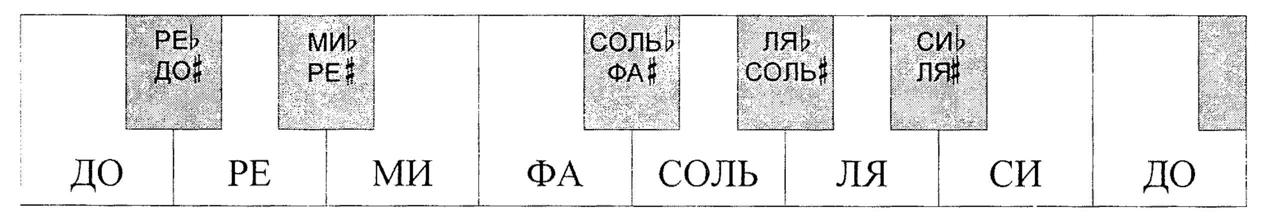
Слоговые названия сложились в средние века. Они основаны на начальных слогах первой строфы средневекового гимна. Буквенные названия звуков — на буквах латинского алфавита. Эта система более древняя. Первым звуком гаммы был звук ЛЯ (камертон и сейчас настраивается на ля = 440 Гц), и звукоряд выглядел так:

обозначение:	ЛЯ	СИ♭	ДО	РЕ	МИ	ФА	СОЛЬ	СИ
	A	B	C	D	E	F	G	H
произнесение:	а	бэ	цэ	дэ	э	эф	гэ	ха

Для звука СИ позднее была введена следующая буква алфавита H* .

В современной практике используются обе системы: для пения, сольфеджирования и обозначения тональностей — слоговая, для обозначения тональностей и записи аккомпанемента в легкой музыке — буквенная.

Названия клавиш



Полутон — наименьшее расстояние между звуками или клавишами фортепиано (между белыми: си — до, ми — фа, между белой и черной: до — до-диез, ре — ми-бемоль).

Тон — расстояние, равное двум полутонам.

Альтерация — изменение звука на полтона или тон при сохранении его названия. Существует пять знаков альтерации: диез, бемоль, дубль-диез, дубль-бемоль, бекар.

Диез (♯) — знак повышения звука на полтона (ближайшая клавиша справа).

Бемоль (♭) — знак понижения звука на полтона (ближайшая клавиша слева).

Дубль-диез(𝄪)- знак повышения звука на целый тон.

Дубль-бемоль (𝄫) — знак понижения звука на целый тон.

Бекар (♮) — отказ от любого знака, изменившего звук.

Один и тот же звук можно назвать по-разному: ДО♯ — РЕ♭ и т. д. Равенство звуков по высоте при их различном написании называется *энгармонизм*.

Диатонический полутон — полутон между двумя **разными** нотами (до — ре♭).

Хроматический полутон — полутон между двумя **одинаковыми** нотами (до — до♯).

---

* В некоторых странах (В Англии, США), а также в джазовой нотации буквы H нет, употребляют B и B♭.

Расположение звуков на клавиатуре. Названия октав

Субконтр-октава | Контроктава | Большая октава | Малая октава | 1-я октава | 2-я октава | 3-я октава | 4-я октава | 5-я окт.

ля си | до ре ми фа соль ля си | до ре ми фа соль ля си | до ре ми фа соль ля си | до ре ми фа соль ля си | до ре ми фа соль ля си | до ре ми фа соль ля си | до ре ми фа соль ля си | до

ля си до ре ми фа соль ля си до ре ми фа соль ля си до ре ми фа соль ля си до ре ми фа соль ля си до ре ми фа соль ля си до ре ми фа соль ля си до ре ми фа соль ля си до

A_2 H_2 C_1 D_1 E_1 F_1 G_1 A_1 H_1 C D E F G A H c d e f g a h c^1 d^1 e^1 f^1 g^1 a^1 h^1 c^2 d^2 e^2 f^2 g^2 a^2 h^2 c^3 d^3 e^3 f^3 g^3 a^3 h^3 c^4 d^4 e^4 f^4 g^4 a^4 h^4 c^5

ДО

Первой октавы

II. Нотная запись

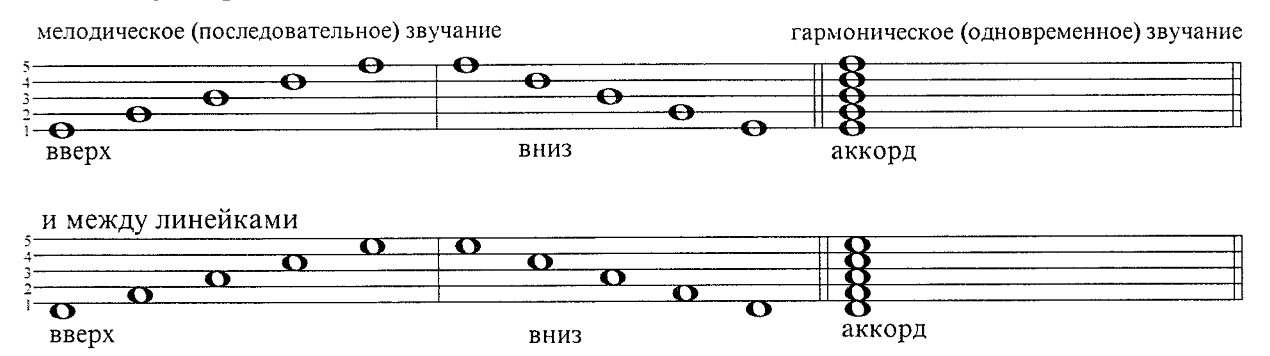
1. Нота. Нотоносец. Правописание штилей и хвостов. Добавочные линейки

Подобно тому, как речь записывается буквами, музыка записывается нотами.

Нота — знак, обозначающий музыкальный звук. Ноты пишут в виде овалов — белых или черных, в зависимости от длительности звука. К овалу добавляются штили (вертикальные палочки) и хвосты (флажки). Все добавления к овалу влияют на длительность звучания (см. с. 11).



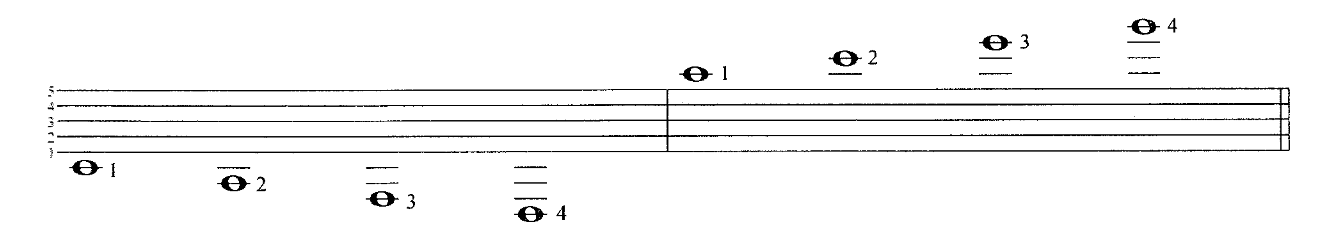
Нотоносец (или нотный стан) — это 5 линеек, на которых пишутся ноты. Линейки считают снизу вверх, как этажи в доме. Ноты можно писать на линейках:
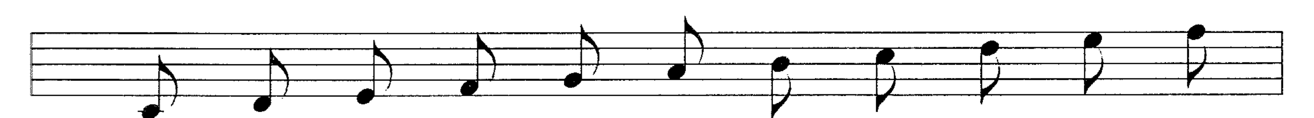


Чем выше расположены ноты, тем более высоким звукам они соответствуют.

На фортепиано — более 80 клавиш, а линеек — 5, поэтому приходится пользоваться добавочными линейками, ключами и несколькими нотоносцами.
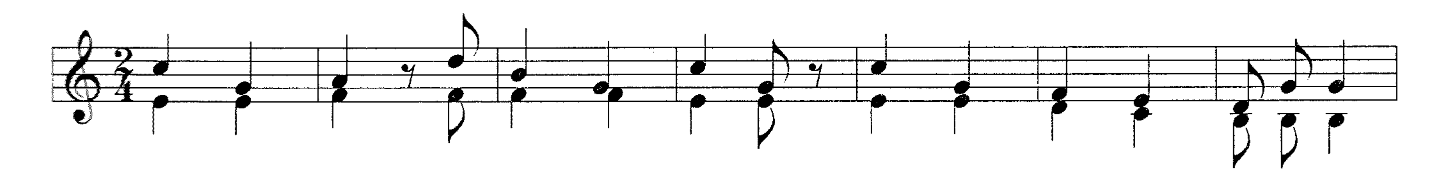
Добавочные линейки — это короткие линии для каждой отдельной ноты, которые пишутся **над** или **под** нотоносцем. Они считаются от нотоносца вниз или вверх: первая — ближайшая к нотоносцу, вторая — следующая за первой и т. д.:



Правописание штилей и хвостов: у нот, расположенных ниже 3-й линейки, они пишутся справа вверх, у нот, расположенных выше 3-й линейки, слева вниз:
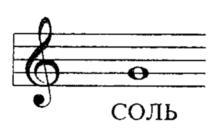


В вокальном двухголосном произведении, записанном на одном нотоносце, у верхнего голоса штили пишут вверх, а у нижнего -вниз:



2. Диапазон. Регистр. Ключи

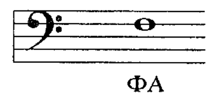
Диапазон — полный объем звучания инструмента от самого низкого звука до самого высокого. *Регистр* — это часть диапазона. Существуют три регистра: *низкий*, *средний* и *высокий*. Для записи звуков разных регистров используются разные ключи. *Ключ* — это знак, указывающий расположение на нотоносце какой-либо определенной ноты.

Скрипичный ключ (ключ СОЛЬ) указывает, что звук СОЛЬ первой октавы записывается на второй линейке нотоносца.
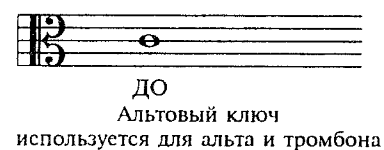


В скрипичном ключе пишутся звуки среднего и высокого регистра. Свое название ключ получил от скрипки, которая звучит в среднем и высоком регистре.

Басовый ключ (ключ ФА) указывает, что звук ФА малой октавы пишется на четвертой линейке нотоносца.

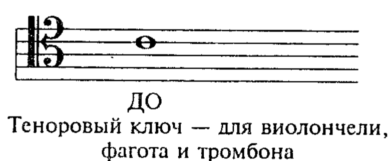


В басовом ключе пишутся звуки нижнего регистра. Название ключ получил от слова “bassus” — низкий мужской голос.

Кроме этого есть еще ключ ДО, который пишется на разных линейках, но всегда указывает звук ДО первой октавы.



Альтовый ключ используется для альта и тромбона

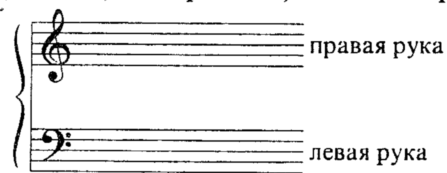


Теноровый ключ — для виолончели, фагота и тромбона
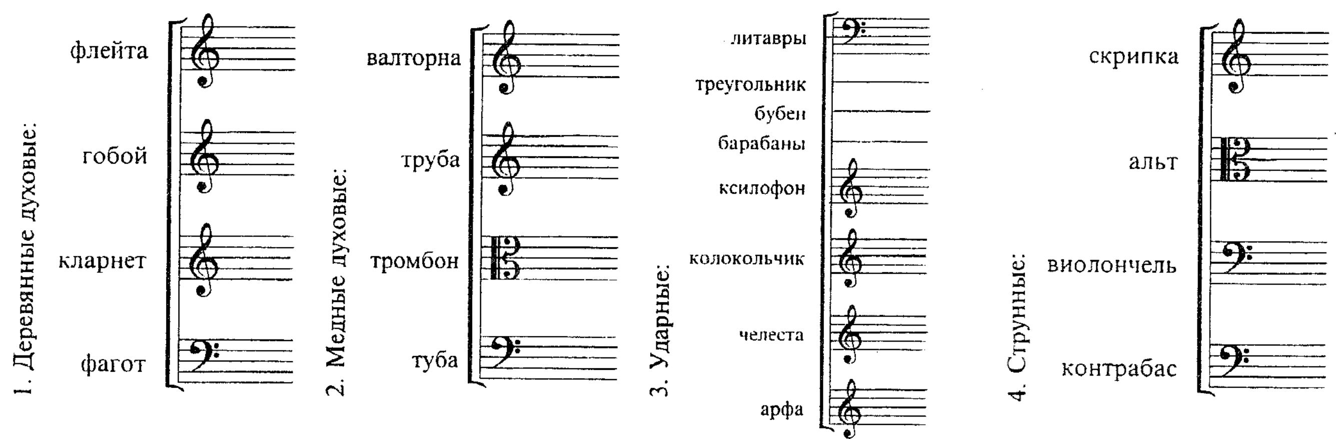
Ключ До употреблялся также в старинной вокальной музыке

3. Запись одноголосной и многоголосной музыки. Партитура

Произведение может записываться на одном или на нескольких нотных станах, которые объединяются тактовой чертой и *акколадой* — скобкой. В нотной записи для двуручных партий (фортепиано, арфы, органа, баяна, аккордеона, синтезатора и др.) акколада фигурная:
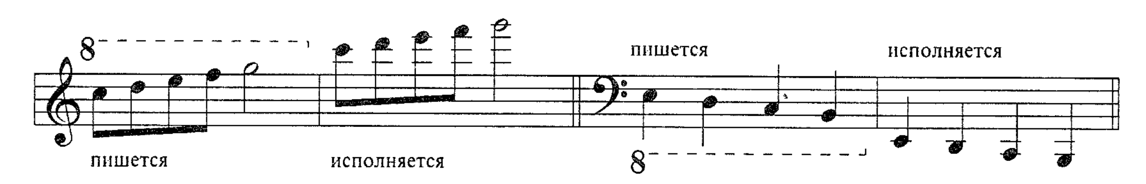


Партитура — запись музыки на нескольких нотных станах, предназначена для хора, ансамблей и оркестра. Количество строк партитуры зависит от числа сольных, хоровых или оркестровых партий. Партии инструментов и голосов в партитуре располагаются по *группам*, а внутри группы — по высоте: на верхних строчках записываются высокие инструменты или голоса, на нижних — низкие. Акколада в партитуре прямая:



4. Знаки сокращения нотного письма. Мелизмы

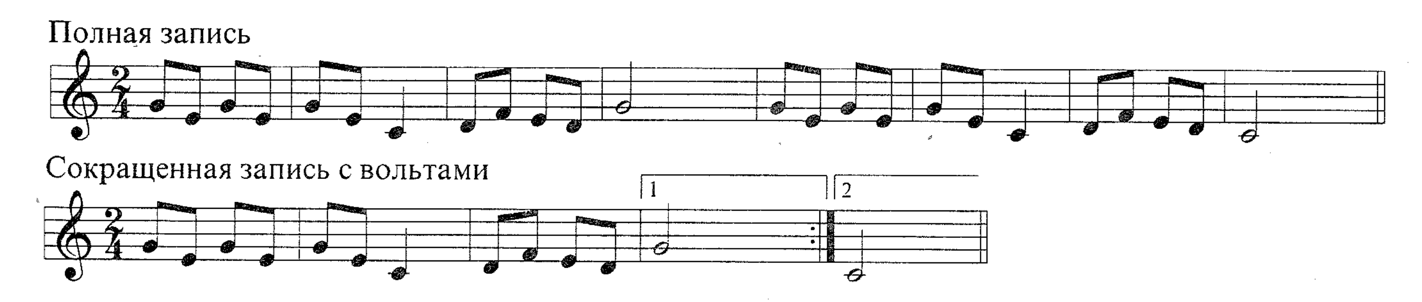
Знаки сокращения нотного письма (*аббревиатуры)* — это знаки, упрощающие нотную запись.

1. Перенос звуков на октаву вверх или вниз:



2. *Реприза* — точное повторение части произведения: :‖ или ‖: повторяемая часть :‖
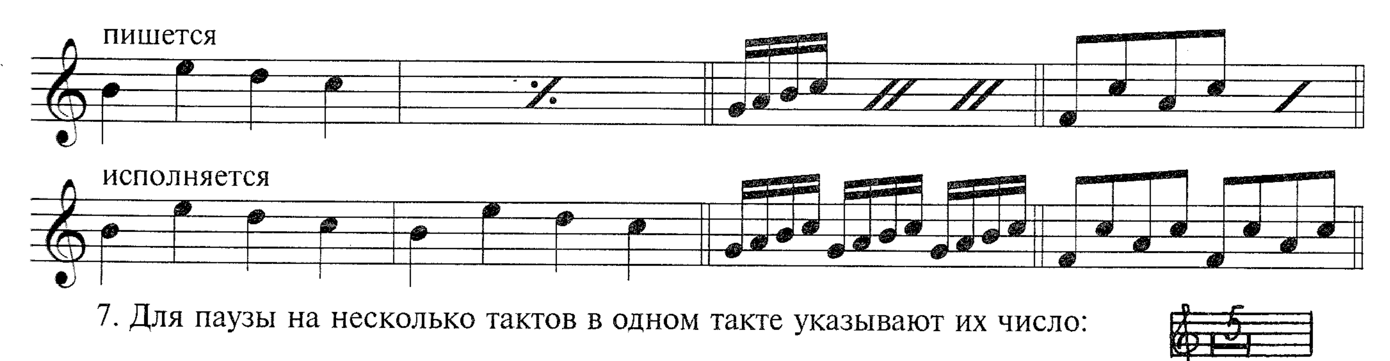
3. *Вольты* — это разные окончания двух одинаковых частей. В этом случае выписывается первая часть и оба окончания.



4. Da capo (Да капо).Если произведение состоит из трех частей и третья часть точно повторяет первую, то выписывают полностью первую и вторую части, а затем над концом второй части пишут "Da capo al fine" или сокр. "D.C." (то есть повторить от начала до слова "Конец"), а над концом первой части пишут "Fine".
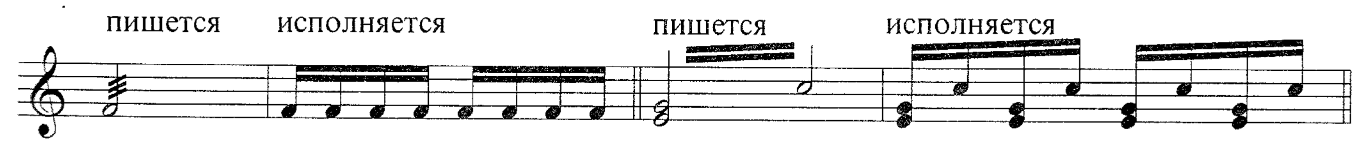
5. Сеньо. Знак 𝄋 ,называемый Segno — ("сеньо"), ставится в тех случаях, когда пьесу нужно повторить с пропуском нескольких начальных тактов. Произведение повторяют от знака 𝄋 до следующего знака 𝄋 или 𝄌 и затем переходят на заключение.

6. Повтор одного такта или какой-либо фигурации (черты у нот соответствуют ребрам длительности):
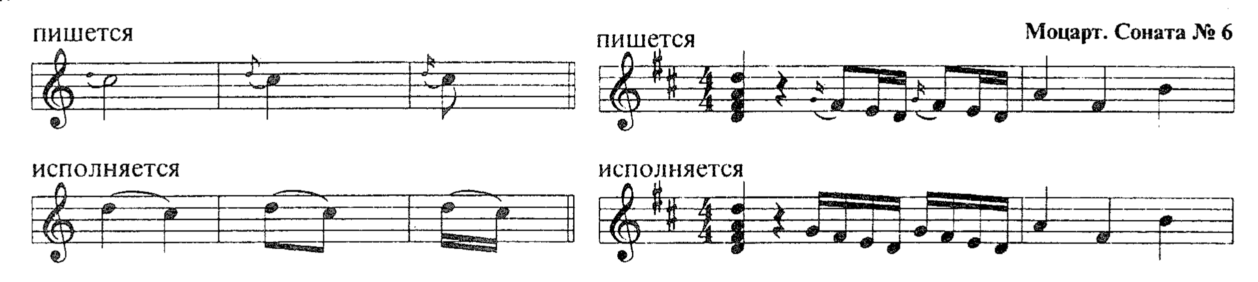


7. Для паузы на несколько тактов в одном такте указывают их число: 5

8. *Тремоло* — частое повторение одного звука или нескольких звуков аккорда.
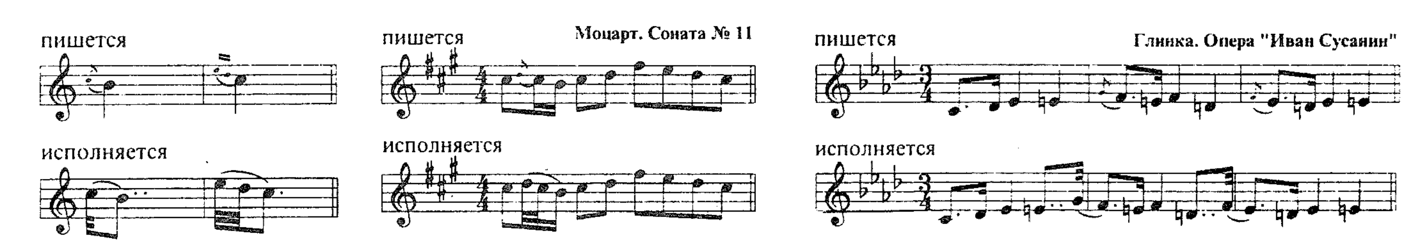


Мелизмы — украшение основных звуков мелодии. В нотной записи закрепились устойчивые формулы, позволяющие изображать их условно (сокращенно).
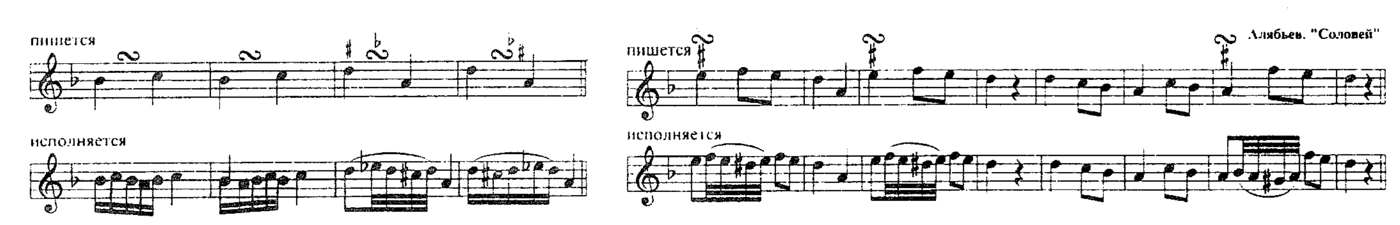
1. *Форшлаг долгий* (неперечеркнутый) — один или несколько звуков перед основной нотой,исполняется за счет длительности основной ноты и отнимает обычно половину ее звучания:
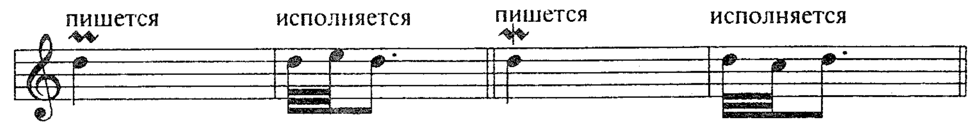


2. *Форшлаг короткий* (перечеркнутый). Расшифровка зависит от стиля произведения: в классической музыке (Бах, Гайдн, Моцарт, Бетховен) исполняется за счет основной длительности, но заимствуя лишь ее незначительную часть. В музыке более поздних времен — за счет предыдущей ноты (как затакт):
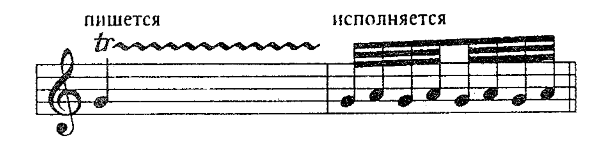


3. *Группетто* — группа нот вокруг основной, обозначается ∾ или ∽



4. *Мордент* — состоит из трех звуков: основной, соседний, основной. В неперечеркнутом морденте исполняется соседний звук сверху, в перечеркнутом — снизу:



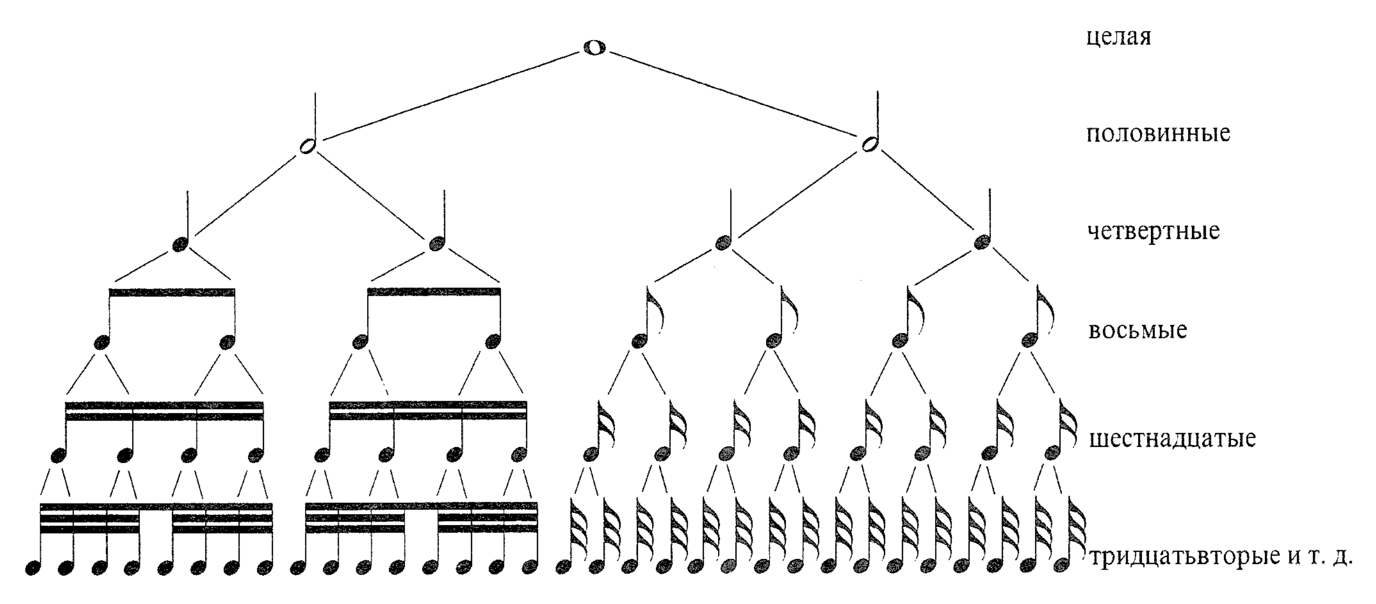
5. *Трель* — быстрое чередование основного и соседнего звуков:



III. Ритм. Метр

1. Основное деление длительностей. Слоги для чтения ритма

Все звуки имеют разную продолжительность звучания. На схеме каждая последующая нота в 2 раза короче предыдущей.



Для лучшего усвоения длительностей в упражнениях удобно называть их слогами:

ТА — четвертная, спокойный шаг

ТИ-ТИ — восьмые, два коротких шага(бег)

ТА-А— половинная, слияние двух шагов ТА

ТИ-РИ-ТИ-РИ шестнадцатые, быстро бегущие ноты

Такими слогами полезно сначала прочитывать музыкальные примеры из сборников “Сольфеджио”, а потом петь их.

2. Ритм. Метр. Размер. Такт. Затакт

Ритм — последовательность одинаковых или различных длительностей. Отделенная от высоты звуков, она образует ритмический рисунок:

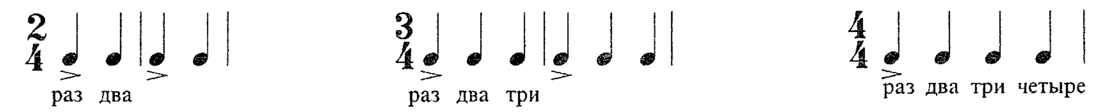


В широком смысле ритм (греч. — течение) — это общая последовательность, распределение во времени различных элементов произведения, четкость в соотношении крупных и мелких частей целого. Ритм организует мелодические и гармонические сочетания, эмоциональные напряжения и разрешения.
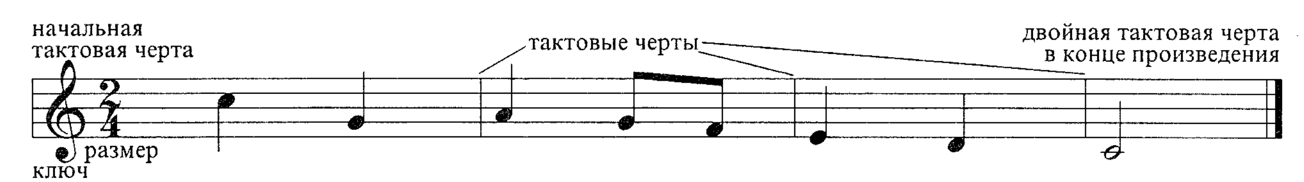
Метр — пульс музыки, равномерное чередование сильных и слабых долей-шагов. Метр организует музыкальные звуки и служит временной сеткой для ритма.
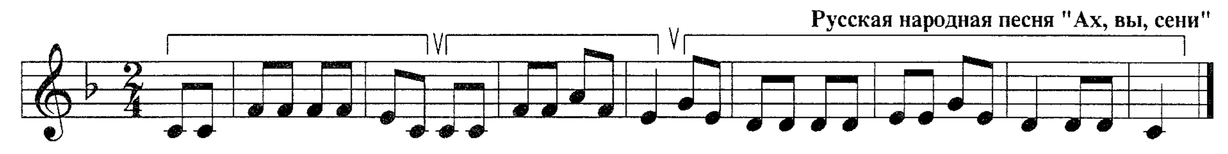


Размер — цифровая запись метра в виде дроби. Числитель показывает количество долей от одной сильной доли до другой, знаменатель характеризует эти доли (то есть обозначает длительность доли). Первая доля всегда сильная, остальные — слабые.



Такт — отрезок музыки от одной сильной доли до другой. Такты делят произведение на одинаковые по времени части, в записи разделяемые тактовой чертой. Она ставится перед сильной долей. Такт представляет собой объединение метра и ритма. Музыкальная запись выглядит следующим образом.



Затакт — неполный такт, начало со слабой доли. Если музыка начинается с затакта, то обычно последний такт — тоже неполный, и затакт вместе с последним тактом составляют полный такт. Кроме того, если начало с затакта, то каждая последующая фраза обычно начинается со слабой доли.



3. Увеличение длительности ноты

1. *Лига* — дугообразная линия, связывающая две одинаковые по высоте ноты. Она увеличивает продолжительность звучания первой ноты на длину второй, то есть суммирует звучание обеих длительностей:
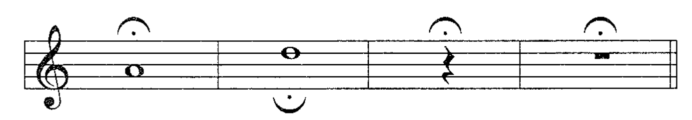
$= \frac{3}{4}$ $= \frac{3}{8}$ $= \frac{3}{16}$

2. *Точка* — удлиняет ноту на половину ее длительности:

$= \frac{6}{4}$, $= \frac{3}{4}$, $= \frac{3}{8}$, $= \frac{3}{16}$
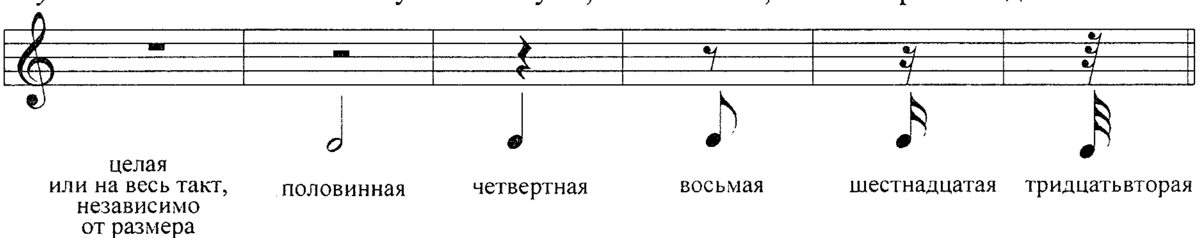
3. *Две точки* — удлиняют ноту на ее половину и четверть:

4. *Фермата* — остановка на любом звуке или паузе (удлинение неопределенное). Пишется над или под нотой или паузой:



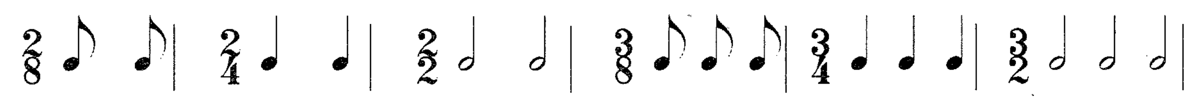
4. Пауза
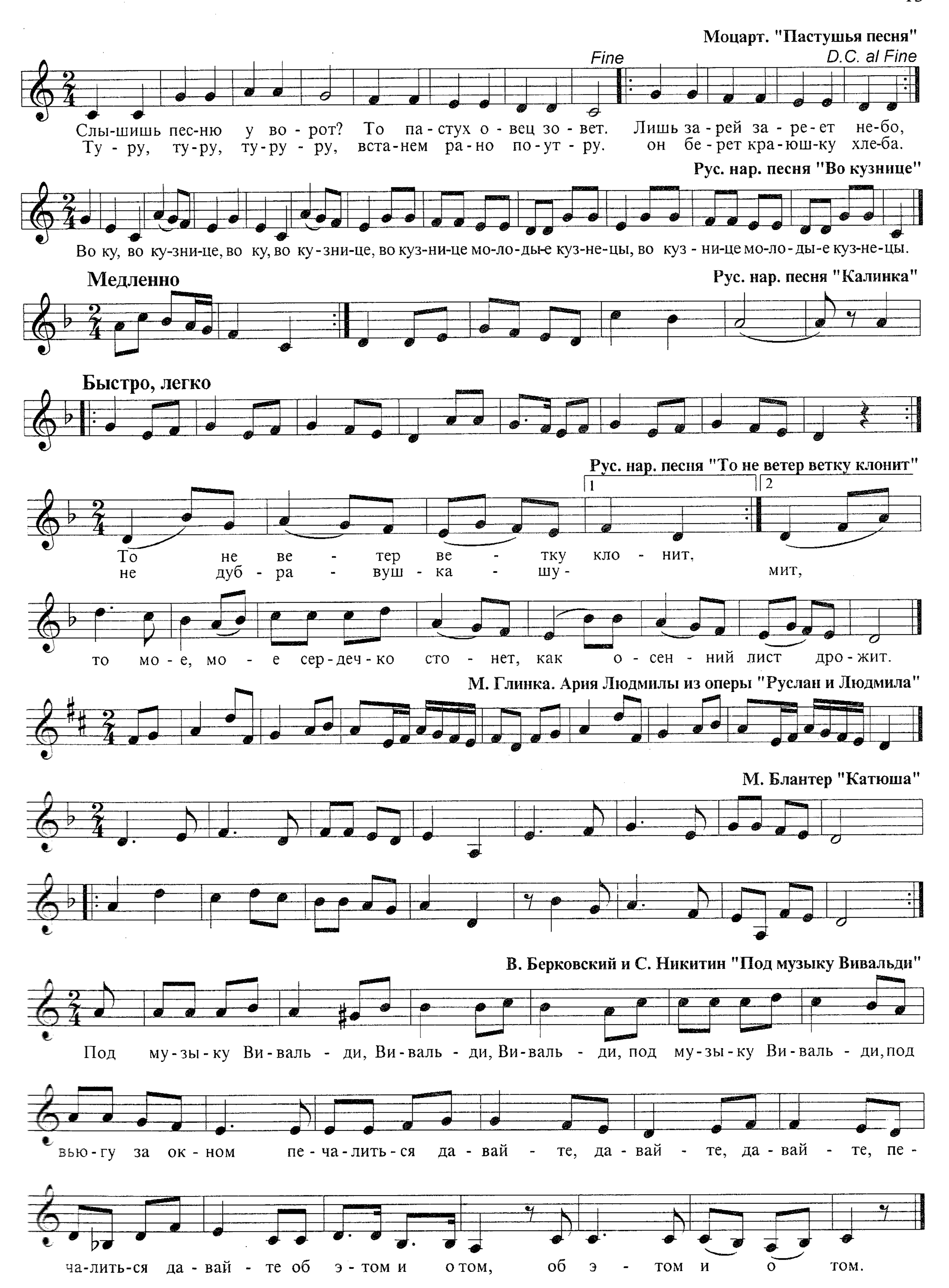
Пауза — знак молчания в музыке. Паузы, как и ноты, бывают разной длительности:
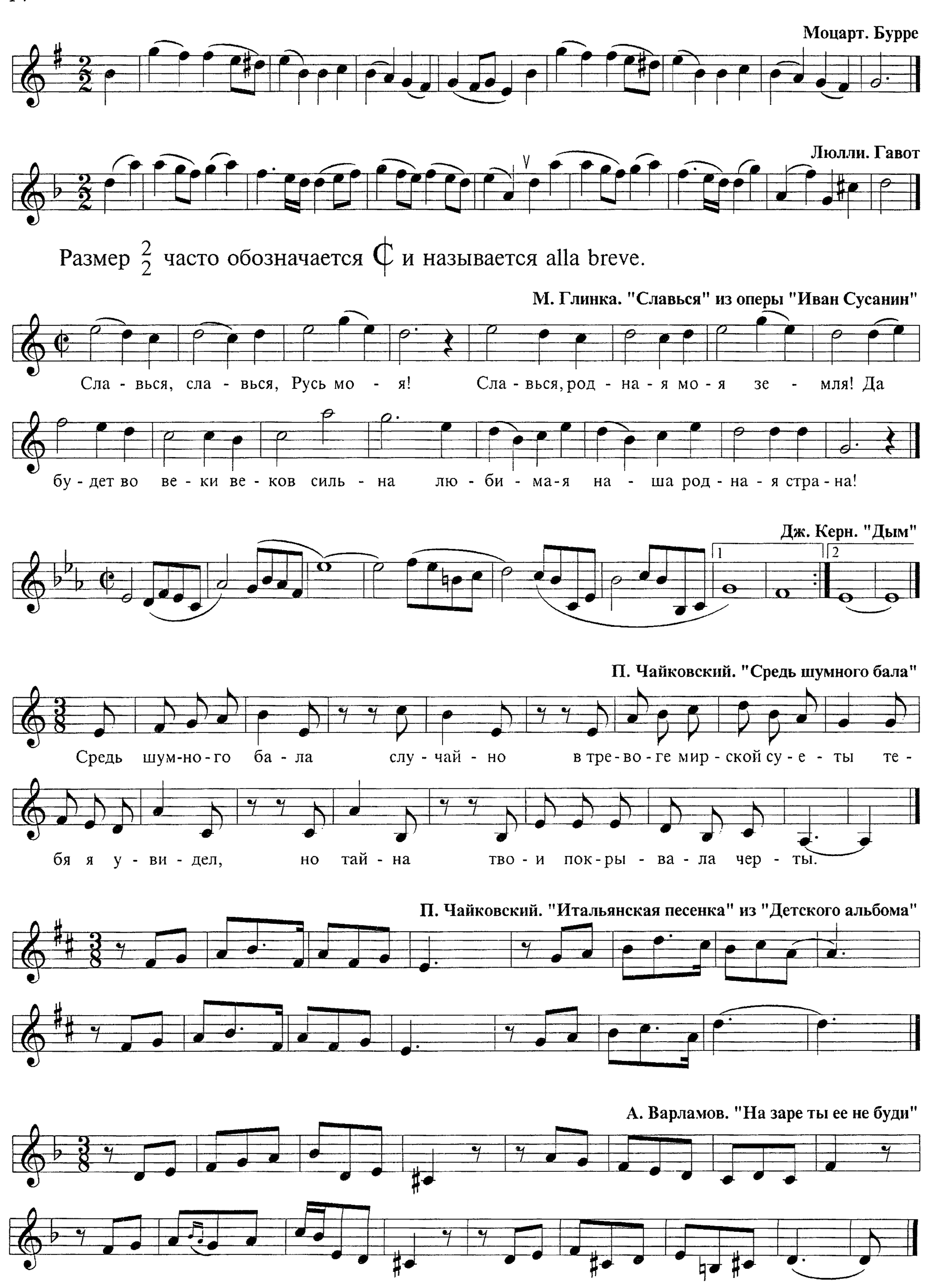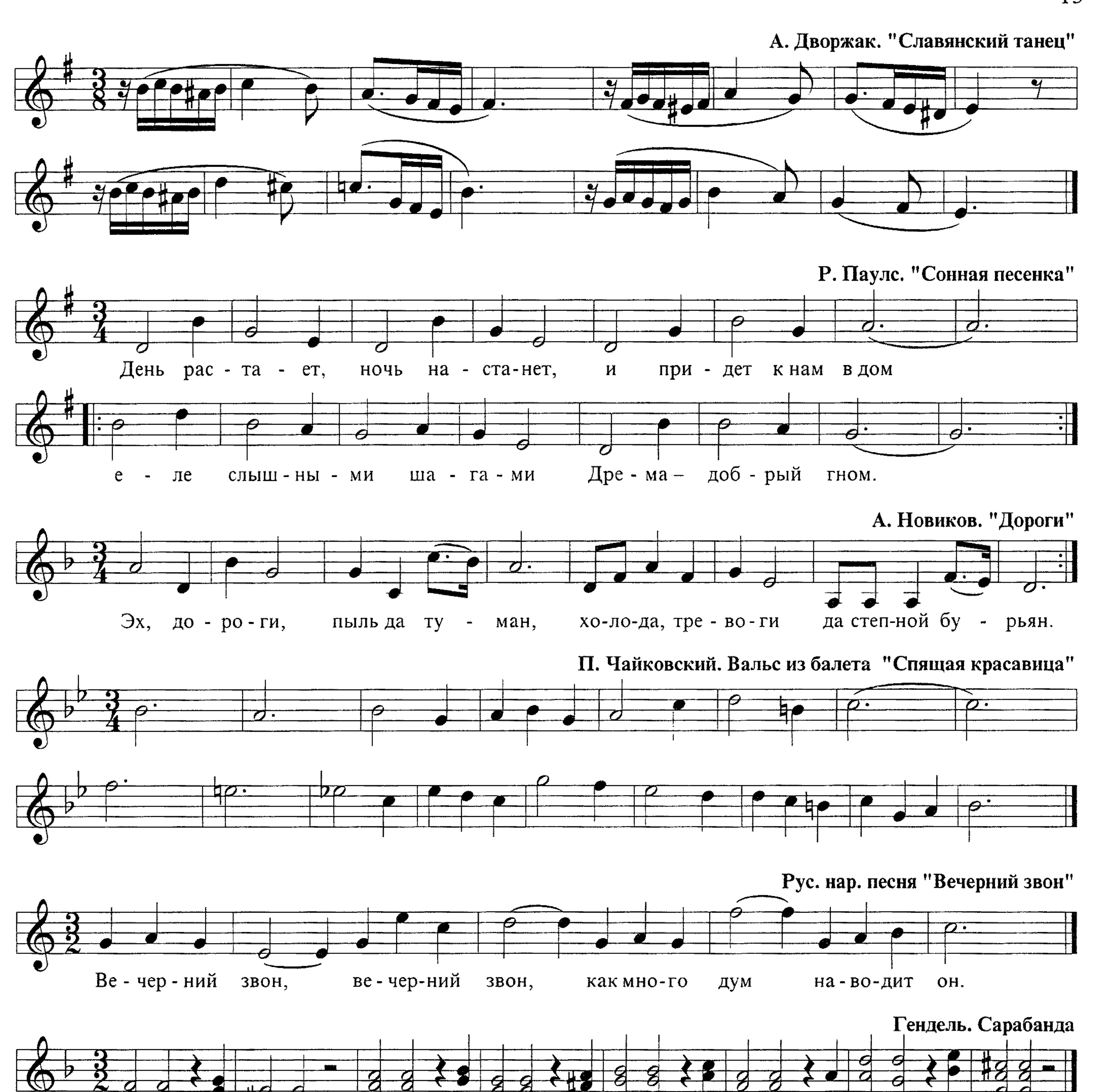


5. Размеры простые, сложные, сложно-смешанные. Переменный метр

Простые размеры- это размеры двухдольные и трехдольные. Они имеют одну сильную долю и не распадаются на более мелкие размеры:




Моцарт. "Пастушья песня"
Fine
D.C. al Fine
Слы-шишь пес-ню у во - рот? То па - стух о - вец зо - вет. Лишь за - рей за - ре - ет не-бо,
Ту - ру, ту - ру, ту - ру - ру, вста - нем ра - но по - ут - ру. он бе - рет кра - юш - ку хле-ба.
Рус. нар. песня "Во кузнице"
Во ку, во ку-зни-це, во ку, во ку-зни-це, во куз-ни-це мо-ло-ды-е куз-не-цы, во куз - ни-це мо-ло-ды-е куз-не-цы.
Медленно
Рус. нар. песня "Калинка"
Быстро, легко
Рус. нар. песня "То не ветер ветку клонит"
1
2
То не ве - тер ве - тку кло - нит,
не дуб - ра - вуш - ка - шу - мит,
то мо - е, мо - е сер - деч - ко сто - нет, как о - сен - ний лист дро - жит.
М. Глинка. Ария Людмилы из оперы "Руслан и Людмила"
М. Блантер "Катюша"
В. Берковский и С. Никитин "Под музыку Вивальди"
Под му - зы - ку Ви - валь - ди, Ви - валь - ди, Ви - валь - ди, под му - зы - ку Ви - валь - ди, под
вью - гу за ок - ном пе - ча - лить - ся да - вай - те, да - вай - те, да - вай - те, пе -
ча - лить - ся да - вай - те об э - том и о том, об э - том и о том.
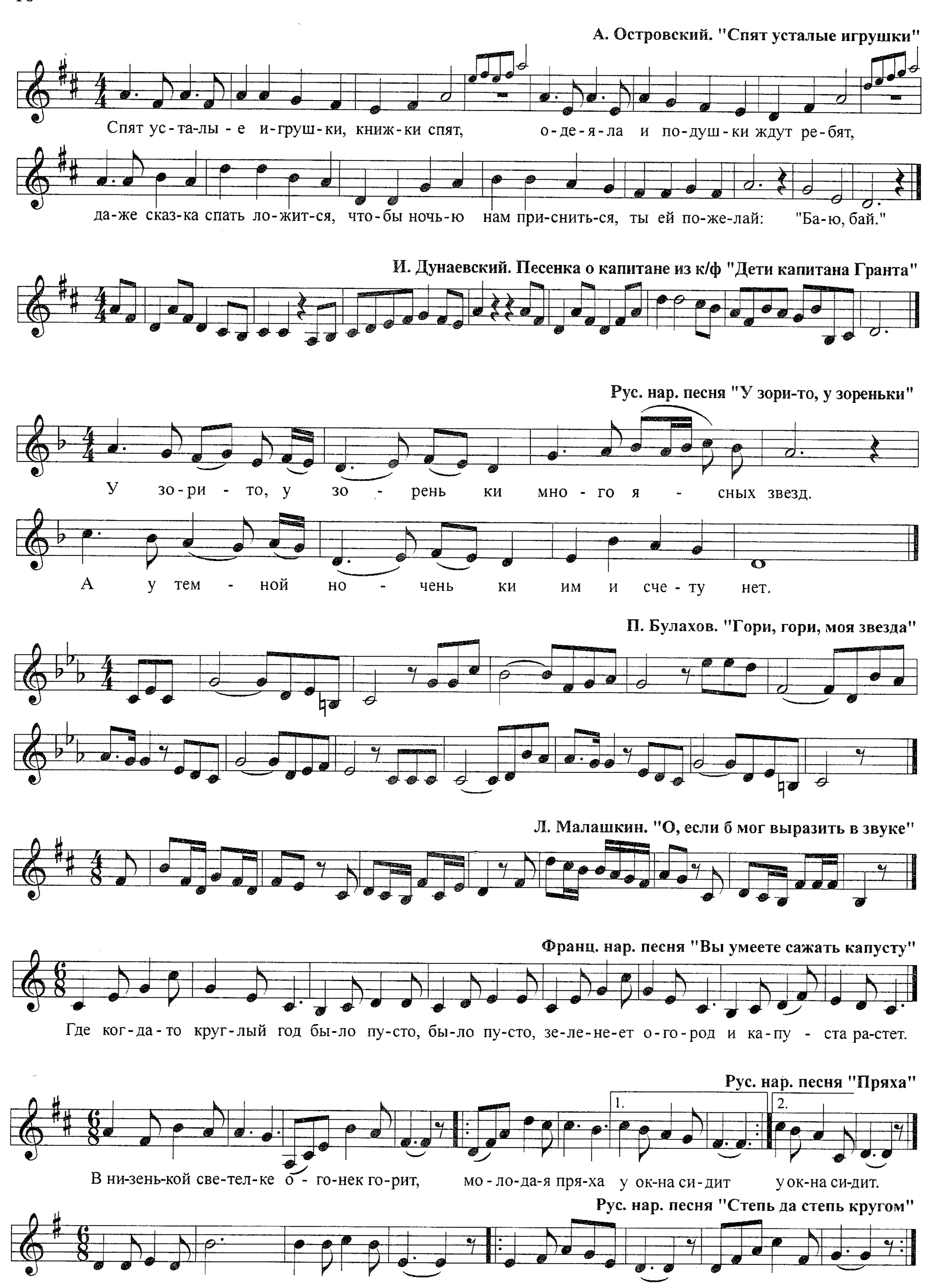

Моцарт. Бурре
Люлли. Гавот
Размер 2/2 часто обозначается ₵ и называется alla breve.
М. Глинка. "Славься" из оперы "Иван Сусанин"
Сла - вься, сла - вься, Русь мо - я! Сла - вься, род - на - я мо - я зе - мля! Да
бу - дет во ве - ки ве - ков силь - на лю - би - ма-я на - ша род - на - я стра - на!
Дж. Керн. "Дым"
1
2
П. Чайковский. "Средь шумного бала"
Средь шум-но-го ба - ла слу - чай - но в тре - во - ге мир - ской су - е - ты те -
бя я у - ви - дел, но тай - на тво - и пок - ры - ва - ла чер - ты.
П. Чайковский. "Итальянская песенка" из "Детского альбома"
А. Варламов. "На заре ты ее не буди"
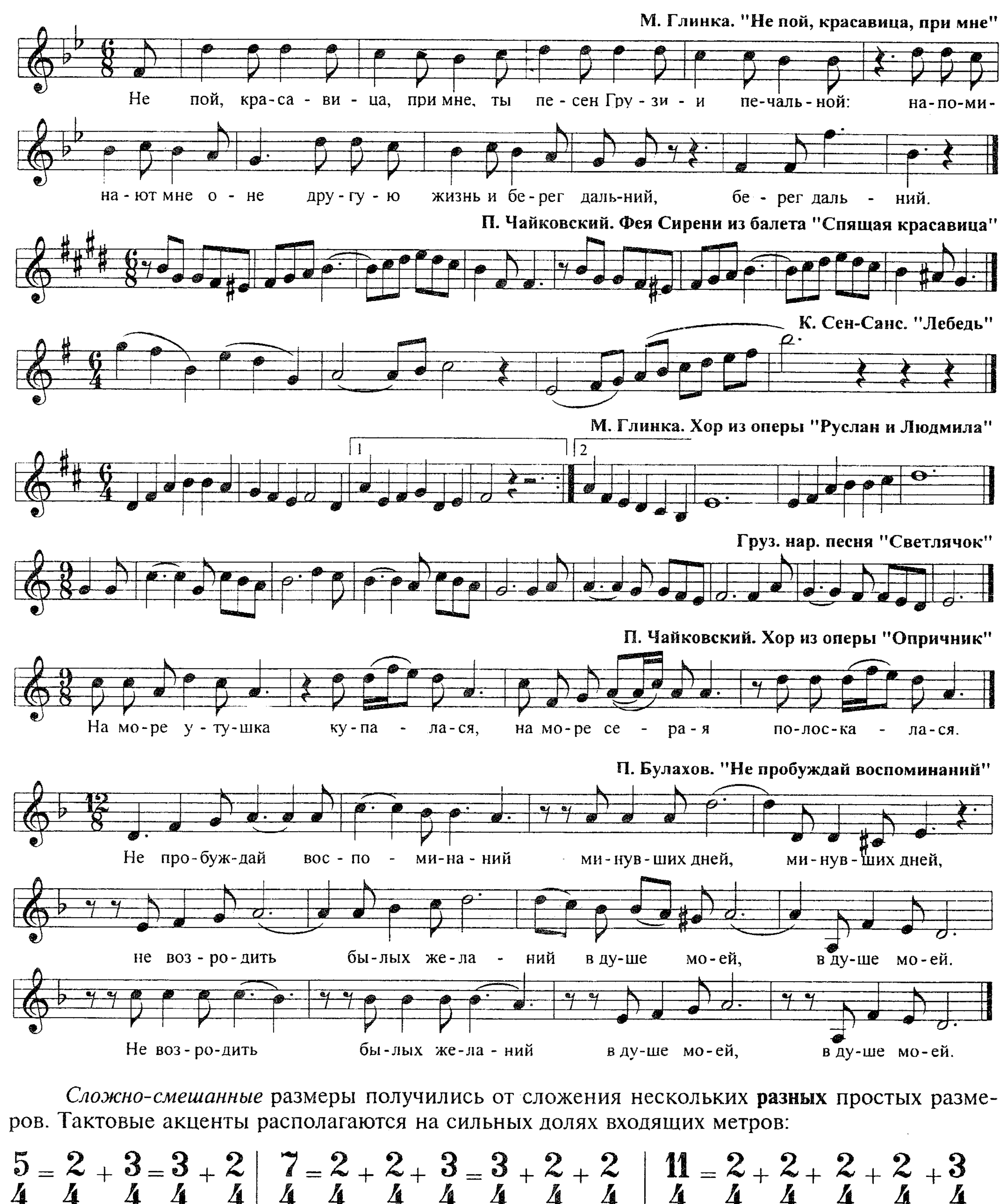


Сложные размеры — те, которые получились от сложения нескольких простых. Верхняя цифра в них — 4 и более. Они имеют несколько сильных долей. Количество сильных долей равно количеству составляющих их простых размеров. Первая доля сложного метра сильнее первых долей остальных вошедших в него простых. Поэтому она называется *сильной*, а первые доли входящих других метров — *относительно сильными:*

C* или $\frac{4}{4}=\frac{2}{4}+\frac{2}{4}$ | $\frac{6}{8}=\frac{3}{8}+\frac{3}{8}$ | $\frac{6}{4}=\frac{3}{4}+\frac{3}{4}$ | $\frac{9}{8}=\frac{3}{8}+\frac{3}{8}+\frac{3}{8}$ | $\frac{12}{8}=\frac{3}{8}+\frac{3}{8}+\frac{3}{8}+\frac{3}{8}$

* Размер $\frac{4}{4}$ часто обозначается С


А. Островский. "Спят усталые игрушки"
Спят ус-та-лы - е и-груш-ки, книж-ки спят, о-де-я-ла и по-душ-ки ждут ре-бят,
да-же сказ-ка спать ло-жит-ся, что-бы ночь-ю нам при-снить-ся, ты ей по-же-лай: "Ба-ю, бай."
И. Дунаевский. Песенка о капитане из к/ф "Дети капитана Гранта"
Рус. нар. песня "У зори-то, у зореньки"
У зо-ри - то, у зо - рень ки мно - го я - сных звезд.
А у тем - ной но - чень ки им и сче - ту нет.
П. Булахов. "Гори, гори, моя звезда"
Л. Малашкин. "О, если б мог выразить в звуке"
Франц. нар. песня "Вы умеете сажать капусту"
Где ког-да-то круг-лый год бы-ло пу-сто, бы-ло пу-сто, зе-ле-не-ет о-го-род и ка-пу - ста ра-стет.
Рус. нар. песня "Пряха"
1.
2.
В ни-зень-кой све-тел-ке о - го-нек го-рит, мо-ло-да-я пря-ха у ок-на си-дит у ок-на си-дит.
Рус. нар. песня "Степь да степь кругом"



Сложно-смешанные размеры получились от сложения нескольких **разных** простых размеров. Тактовые акценты располагаются на сильных долях входящих метров:

$$\frac{5}{4}=\frac{2}{4}+\frac{3}{4}=\frac{3}{4}+\frac{2}{4} \quad \Big| \quad \frac{7}{4}=\frac{2}{4}+\frac{2}{4}+\frac{3}{4}=\frac{3}{4}+\frac{2}{4}+\frac{2}{4} \quad \Big| \quad \frac{11}{4}=\frac{2}{4}+\frac{2}{4}+\frac{2}{4}+\frac{2}{4}+\frac{3}{4}$$

М. Глинка. Хор из оперы "Иван Сусанин"

2 + 3 … 3 + 2

Раз-гу-ля-ли-ся, раз-ли-ва-ли-ся во-ды веш-ни-е по лу-гам.

М. Глинка. Свадебный хор из оперы "Руслан и Людмила"

3 + 2

Не ту - жи, ди - тя ро - ди - мо - е, буд - то все зем - ны - е ра - дос - ти

без - за - бот - но пес - ней те - шить - ся за ко - ся ща - тым о - ко - шеч - ком.

Рус. нар. песня "Ах ты, душечка"

2 + 3

Ах ты, ду - шеч - ка, крас-на де - ви - ца, мы пой - дем с то - бой раз-гу - ля-ем-ся.

Н. Римский – Корсаков. Хор девушек из оперы "Сказка о царе Салтане"

3 + 2 + 2

Что так ра - но, ра - но солн - це кра - сно нын-че вста-ло, нын-че - вста-ло

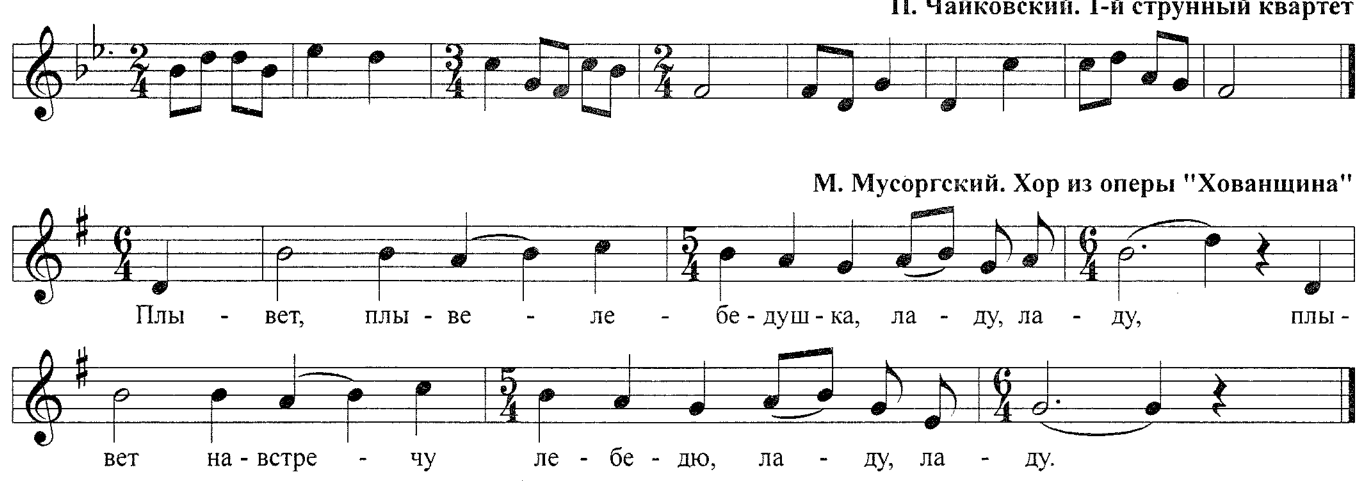
о - то сна, пта-шек хор за-пел, за - пел сог - лас - но, про-бу - ди ла-ся, про-бу - ди - ла - ся вол - на?

Н. Римский – Корсаков. Хор гостей из оперы "Садко"

2 + 2 + 2 + 2 + 3

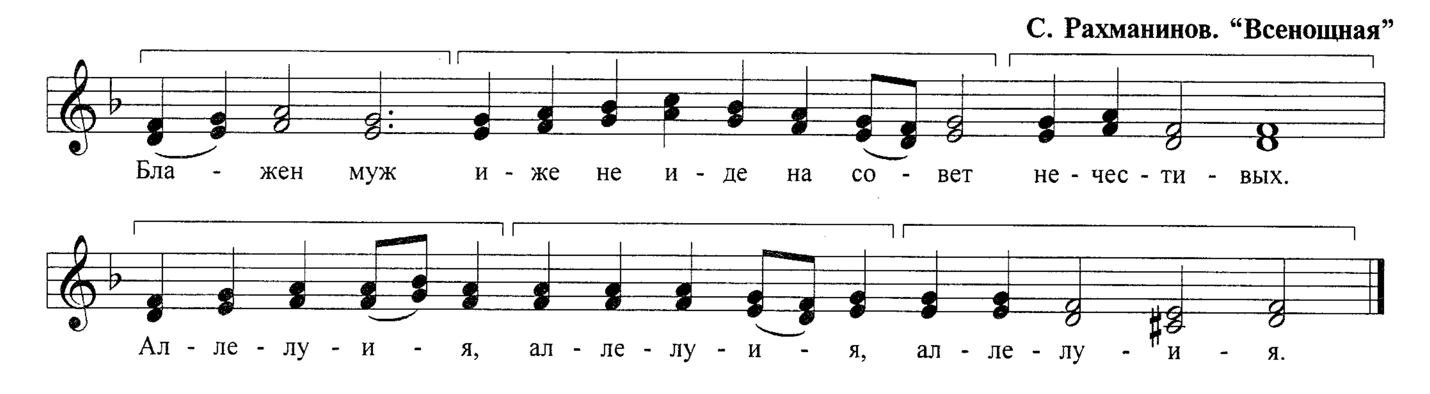
Гой, ты Сад - Сад - ко, гой, тор - го - вый гость, хо - ро - ша тво - я речь у - да - ла - я.

Переменный метр — это метр, в котором меняется количество долей. В записи выражается сменой размера.



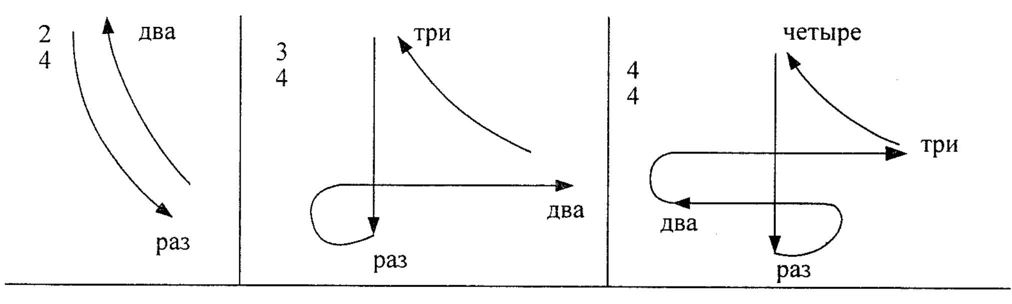
Иногда в произведении не обозначают размер. Например, это встречается в русской духовной музыке, где мелодия свободно идет за словами. Тактовые черты расставляются по фразам стихов.

С. Рахманинов. “Всенощная”

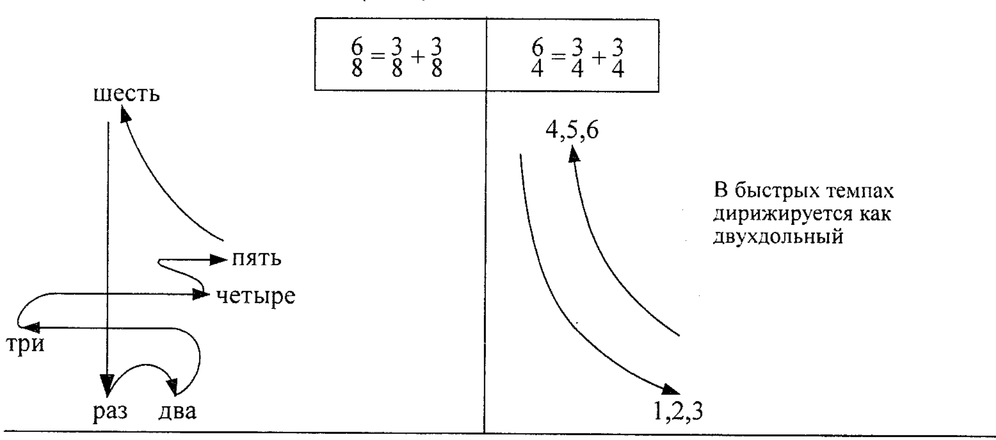


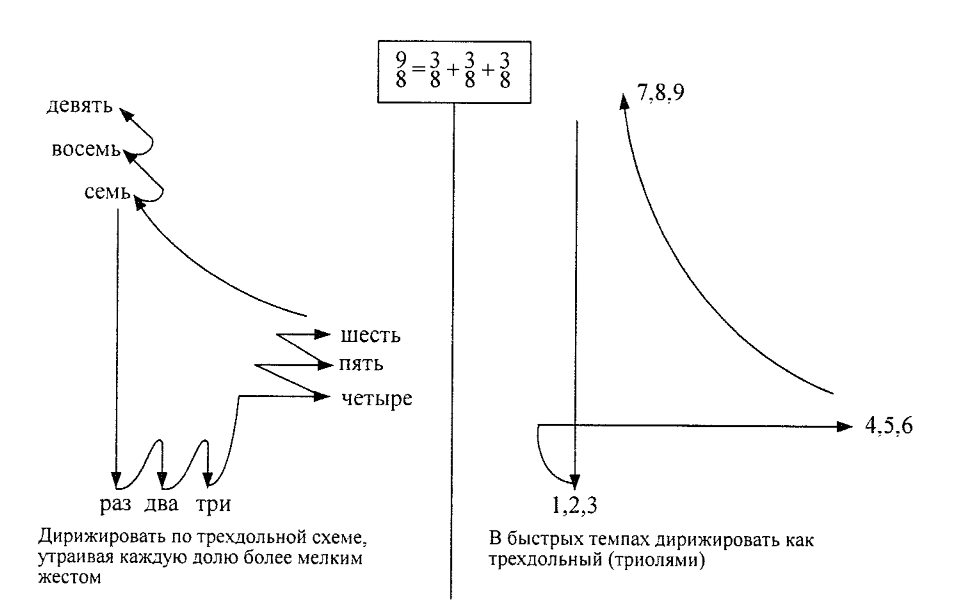
6. Схемы дирижирования

(все схемы даны для правой руки)



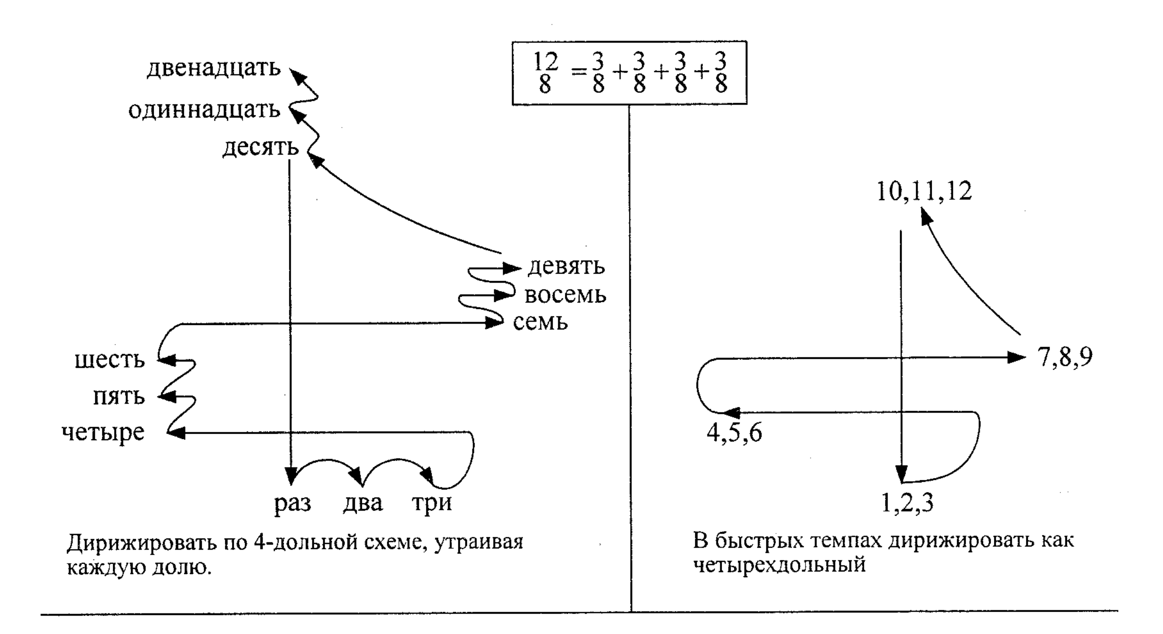
Дирижирование в сложных и сложно-смешанных размерах зависит от того, какие размеры в них вошли. При дирижировании удваиваются сильные доли составляющих размеров.





Дирижировать по трехдольной схеме, утраивая каждую долю более мелким жестом

В быстрых темпах дирижировать как трехдольный (триолями)



Дирижировать по 4-дольной схеме, утраивая каждую долю.

В быстрых темпах дирижировать как четырехдольный

Сложно-смешанные размеры имеют разные варианты дирижирования в зависимости от входящих в них простых размеров.

2 + 3

пять
четыре
три
два
раз

3 + 2

пять
четыре
три
раз
два

$\frac{7}{4} = \frac{2}{4} + \frac{2}{4} + \frac{3}{4}$

семь
шесть
пять
четыре
три
два
раз

$\frac{7}{4} = \frac{3}{4} + \frac{2}{4} + \frac{2}{4}$

семь
шесть
пять
четыре
три
раз
два

7. Группировка длительностей в размере $\frac{2}{4}$

Группировка — это объединение нот в такте в группы в соответствии с размером.

Таблица № 1

Ритмические группы	Слоги для чтения ритма	
$\frac{2}{4}$	та та ти-ти тири-тири ти- тири тири ти	а та ти-ти тири-тири ти- тири тири- ти
Пунктирный ритм:	та-и та-и	ти тири
В уменьшении:	тий-ри	тий-ри
Синкопа* внутритактовая:	ти та-	ти
Синкопа междутактовая:	та та- та ти-ти	а та и-ти та
Триоль**:	та та та ти-ти-ти	

* Синкопа - перемещение тактового акцента с сильной доли на слабую, несовпадение ритмического и метрическог акцентов.

** Триоль — вид ритмического деления, при котором длительность делится на три равные части вместо обычного деления на две.

8. Группировка длительностей в размере $\frac{3}{4}$

Таблица № 2

Ритмические группы	Слоги для чтения ритма
$\frac{3}{4}$ =	та а а та а та та та та ти - ти ти - ти ти - ти тири - тири тири - тири тири - тири ти - тири ти - тири ти - тири тири - ри тири - ти тири - ти
Пунктирный ритм: 1.	та и ти та та - и тири та
2.	та та и ти та та - и тири
3. В уменьшении:	тий-ри тий-ри тий-ри
Синкопа внутритактовая: =	ти-та ти та
Синкопа междутактовая:	та та та | - а та та та та тити | - ити та та
Триоль: = 3	ти ти ти

9. Группировка длительностей в размере $\frac{4}{4}$

Таблица № 3

Ритмические группы	Слоги для чтения ритма			
$\frac{4}{4} = \frac{2}{4} + \frac{2}{4}$	та	а	а	а
	та	а	та	а
	та	та	та	та
	ти-ти	ти-ти	ти-ти	ти-ти
	тири-тири	тири-тири	тири-тири	тири-тири
	ти-тири	ти-тири	ти-тири	ти-тири
	тири-ти	тири-ти	тири-ти	тири-ти
Пунктирный ритм:	та	и -ти	та -	и - ти
	та	и - тири	та	и - тири
В уменьшении:	тий-ри	тий-ри	тий-ри	тий-ри
Синкопа внутритактовая:	ти	та та	та	ти
Синкопа междутактовая:	та та	та та	а та	та та
	та та	та тити	- ити та	та та
	та та	та а -	а а	та та
Триоль:	та-а-	та-а	та-а	
	та та-та			
	ти ти ти			

10. Группировка длительностей в размере $\frac{3}{8}$ и $\frac{6}{8}$

Таблица № 4
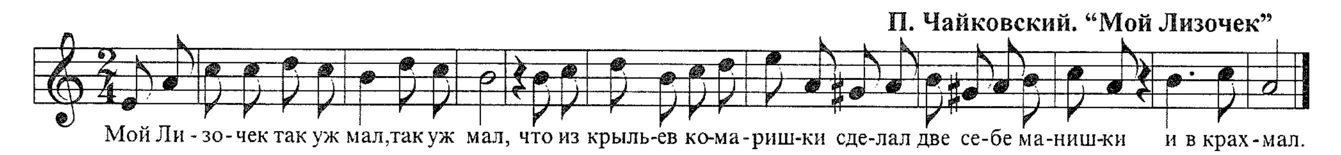
$\frac{3}{8}$	Пунктирный ритм 1. 2. Синкопа внутритактовая: Синкопа междутактовая

Таблица № 5
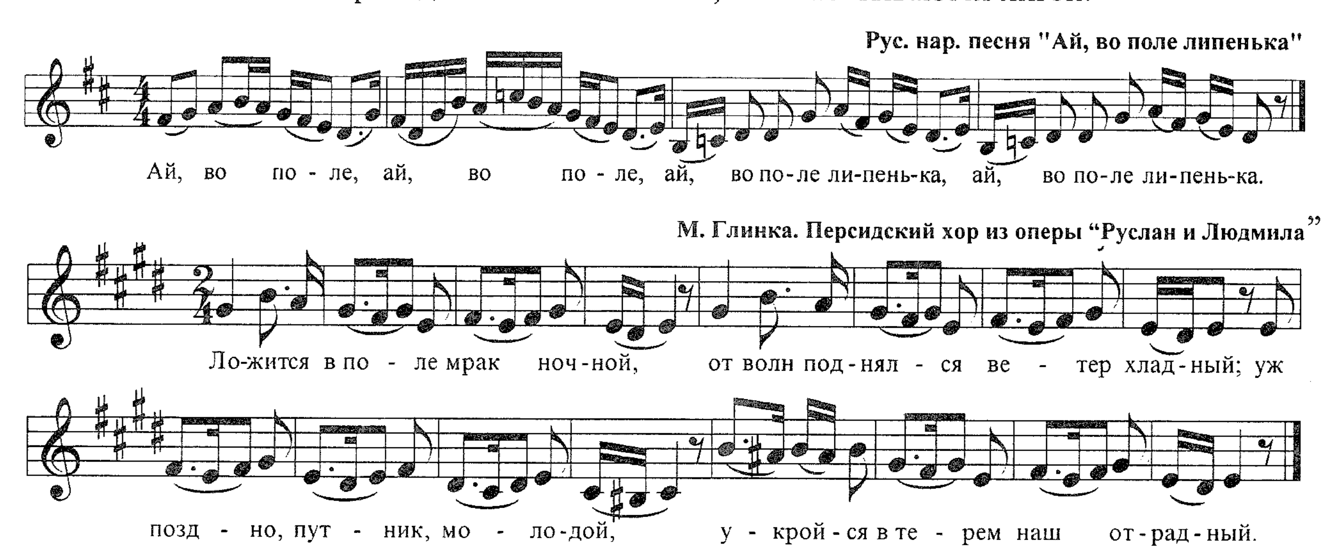
$\frac{6}{8}$ = $\frac{3}{8}$ + $\frac{3}{8}$	Пунктирный ритм: Синкопа внутритактовая: Синкопа междутактовая

11. Группировка длительностей в вокальной музыке

В вокальной музыке длительности группируются по слогам текста. Если каждому слогу текста соответствует один звук, то нота не группируется с другими, а записывается отдельно:



Если на один слог приходится несколько нот, они охватываются лигой:



12. Особые виды ритмического деления

Кроме основного деления длительностей существуют особые виды, при которых на одну крупную длительность приходится любое количество более мелких.

1. Триоль — ритмическая фигура, в которой основная длительность делится на три части вместо обычных 2.

2. Квинтоль — деление длительности на 5 частей, вместо обычных 4.

3. Секстоль — деление длительности на 6 частей, вместо обычных 4.

4. Септоль — деление длительности на 7 частей, вместо обычных 4.

5. Дуоль — деление длительности на 2 части, вместо обычных 3.

Бывают и другие необычные деления. Особые виды ритмического деления применяются для большего разнообразия в музыке.

13. Темп. Обозначения темпов, изменение темпа

Темп — скорость движения музыки (быстро, умеренно, медленно). Темп часто обозначается итальянскими словами.

Таблица N 6

Медленные темпы			Умеренные темпы			Быстрые темпы		
Запись	Произнесение	Перевод	Запись	Произнесение	Перевод	Запись	Произнесение	Перевод
Largo	лярго	Широко	Andante	анданте	Шагом, не спеша	Allegro	аллегро	Скоро
Lento	ленто	Протяжно	Moderato	модэрато	Умеренно	Vivo	виво	живо
Adagio	адажио	Медленно	Sostenuto	состэнуто	Сдержанно	Vivace	виваче	Очень живо
Grave	гравэ	Тяжело	Allegretto	аллегретто	Оживленно	Presto	прэсто	Быстро
Pesante	пэзантэ	грузно, тяжело				Prestissimo	прэстиссимо	Очень быстро

К основным обозначениям темпа часто прибавляются уточняющие слова.

Таблица N7

Запись	Произнесение	Перевод	Запись	Произнесение	Перевод
molto	мольто	очень	sempre	сэмпрэ	все время
assai	ассаи	очень, весьма, довольно	poco	поко	немного
possibile	поссибиле	насколько возможно	poco a poco	поко а поко	мало по малу
con moto	кон мото	с движением	meno mosso	мэно моссо	менее подвижно
non troppo	нон троппо	не торопливо, не слишком	piu mosso	пью моссо	более подвижно

Изменения темпа

Таблица N8

Замедление темпа			Ускорение темпа			Возврат к начальному темпу		
Запись	Произнесение	Перевод	Запись	Произнесение	Перевод	Запись	Произнесение	Перевод
ritenuto	ритэнуто	сдерживая, замедляя	accelerando	аччелерандо	ускоряя	tempo primo	тэмпо примо	первоначальный темп
ritardando	ритардандо	запаздывая	animando	анимандо	воодушевляя	a tempo	а темпо	в темпе
rallentando	раллентандо	замедляя	stretto	стрэтто	сжато	l'istesso tempo	листессо темпо	тот же темп
allargando	алляргандо	расширяя	stringendo	стринжендо	ускоряя	tempo precedente	темпо прецедентэ	предыдущий темп

Для более точного установления темпа используется метроном Мельцеля (сокр. — М.М.), который отстукивает доли метра, как часы. Для работы с ним достаточно установить гирьку на нужный темп (цифры указывают количество ударов-четвертей в минуту, (например, Allegro ММ=120).

IV. Лад. Тональность

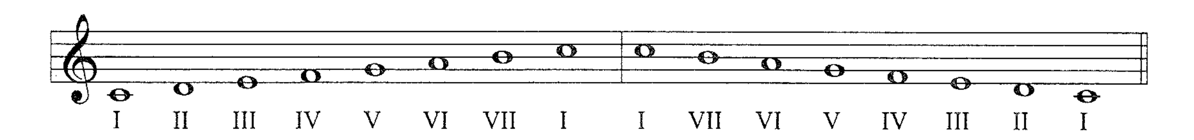
1.Звукоряд. Лад. Гамма. Тональность

Звукоряд — это звуки, идущие подряд. Это расположение звуков по высоте в восходящем или нисходящем порядке.

Лад (греч. — связь, согласие) — это взаимосвязь музыкальных звуков, их слаженность, согласованность между собой. В ладу есть главный опорный звук, “центр тяжести” —

ТОНИКА, I ступень, которая "притягивает" к себе все остальные звуки . Вместе с двумя другими устойчивыми ступенями — III и V — она образует **тоническое трезвучие**, которое дает окраску ладу: мажорную — яркую, светлую — или минорную — мягкую, печальную. Итак, лад — это организация звуков вокруг своего устойчивого центра — тоники.

Гамма — звукоряд лада от тоники до ее октавного повторения. Термин "гамма" произошел от названия буквы γαμμα греческого алфавита, которой в средние века обозначали самый низкий из употреблявшихся тогда звуков (Г — соль большой октавы). Этот звук служил основанием всего звукоряда. Позже словом "гамма" стали называть музыкальный звукоряд. Гаммы бывают из разного числа звуков: 5 (пентатоника), 6 (целотонная), 7 (мажор, минор, диатонические лады), 12 (хроматические) и др. Ступени гаммы принято обозначать римскими цифрами.



Тональность — высота лада. Это лад, который "привязан" к определенным нотам — звукам.

Итак, **звукоряд, гамма, лад и тональность** — понятия близкие, но каждое имеет свой оттенок:

звукоряд — любое число нот, расположенных подряд вверх или вниз,

лад — звукоряд с "центром опоры" — тоникой, имеет определенную окраску звучания (мажорную или минорную),

гамма — все ступени лада подряд, от тоники до тоники,

тональность — лад от конкретного звука.

2. Ладовое тяготение
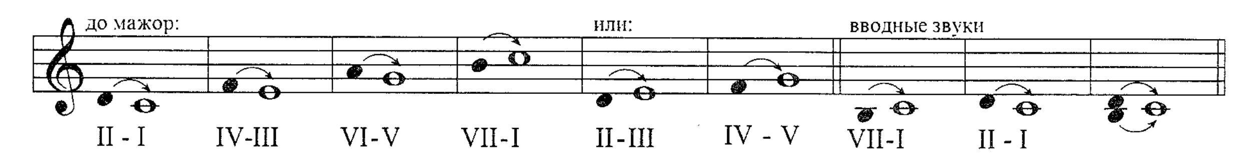
В ладу есть устойчивые и неустойчивые ступени.

Устойчивые ступени лада — I, III, и V. Они образуют *тоническое трезвучие*, звуками которого начинается и заканчивается музыкальное произведение. Это опорные звуки лада, к которым тяготеют (т. е. тянутся, притягиваются) все другие ступени. Главная опора лада — I ступень, III и V ступени — менее устойчивые.

Неустойчивые ступени — II, IV, VI, VII. Они тяготеют к устойчивым и в музыке выражают незавершенность мысли.

Разрешение — это переход неустойчивого звука в устойчивый. В музыке выражает завершение мысли.

РАЗРЕШЕНИЕ НЕУСТОЙЧИВЫХ СТУПЕНЕЙ ЛАДА

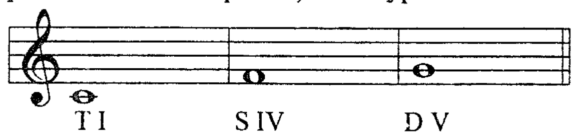


Вводные звуки — это две неустойчивые ступени вокруг тоники: VII — *восходящий вводный тон*, II — *нисходящий вводный тон.*

3. Главные ступени лада

Главные ступени лада: *тоника* (Т) — I ступень, *субдоминанта (S)* — IV ступень, *доминанта* (D) — V ступень. По определению Рамо, французского композитора и теоретика XVIII в., это "три фундаментальных звука, которые образуют лад, три основания лада". Названия "главные" они получили потому, что построенные на них трезвучия приобрели

главенствующее значение в классической гармонии, активно участвуют в аккомпанементе и дают окраску ладу (в мажоре они — мажорные, в натуральном миноре — минорные).



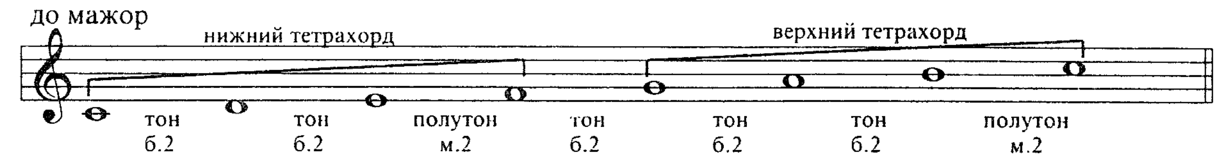
4. Мажор. Виды мажора

Лады (гаммы, тональности) бывают:
— по звучанию, окраске — мажорные и минорные (мажорная гамма звучит светло, радостно, минорная — грустно, пасмурно имеет более темную окраску),
— по записи и ключевым знакам — диезные и бемольные.

Мажор — (от лат. major — больший) — это лад, в котором на I ступени (тонике) образуется мажорное трезвучие. В основании тонического трезвучия лежит большая терция, придающая ладу светлое, радостное звучание. Мажор обозначается словом "dur" (от лат. durus — "твердый").

Мажор, в котором нет случайных знаков (т.е. нет хроматического изменения ступеней), называется *натуральным. Случайные знаки* — это знаки альтерации ♯, ♭, ♮, ×, 𝄫, которые появляются в нотном тексте эпизодически, "случайно", и пишутся не при ключе, а перед нотой.
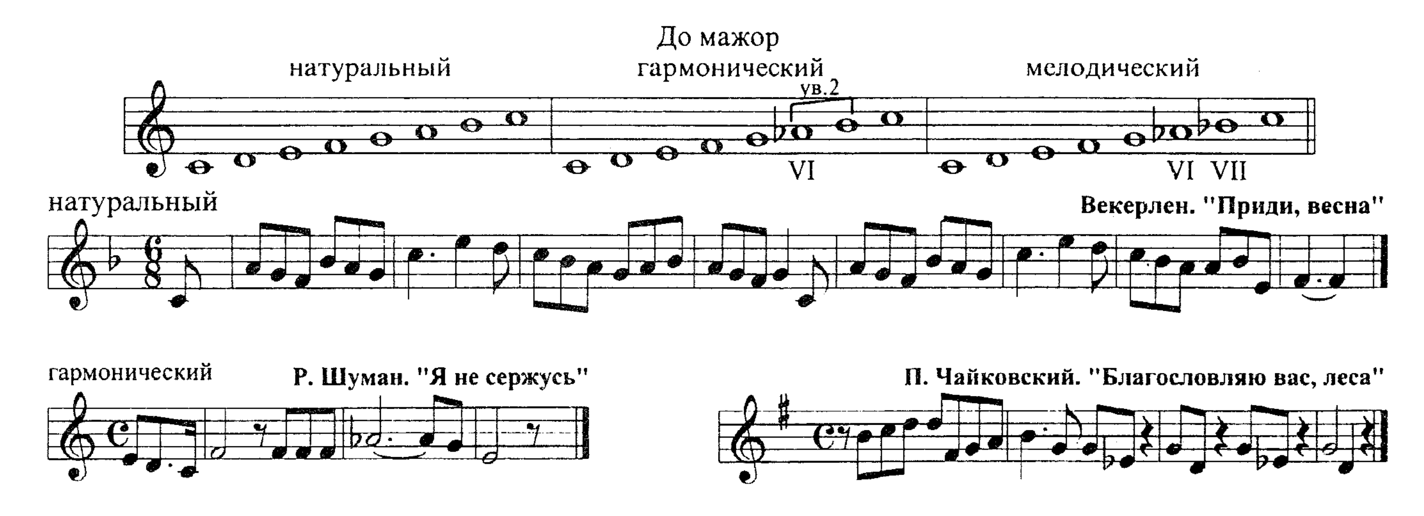
СТРОЕНИЕ НАТУРАЛЬНОЙ МАЖОРНОЙ ГАММЫ:
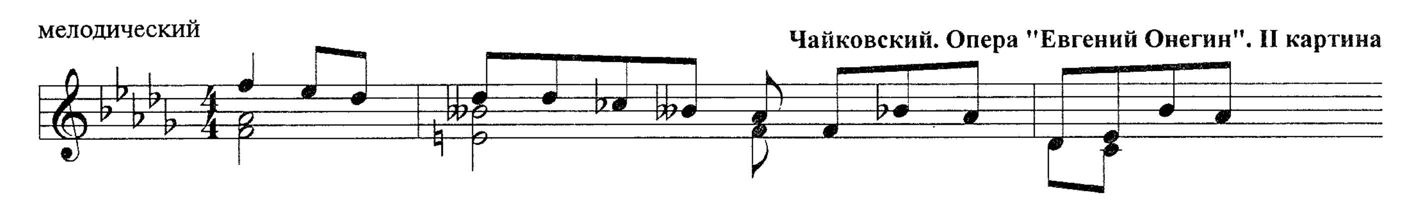


Натуральный мажор состоит из двух одинаковых по строению частей, которые называются *тетрахордами* (тетрахорд — звукоряд из 4 ступеней). Кроме натурального (без случайных знаков) бывают другие виды мажора: *гармонический* и *мелодический*.

В *гармоническом* мажоре понижается VI ступень. Это вносит в мажор частичку минорной гаммы и придает ей минорный колорит. Яркий признак лада — увеличенная секунда на VI ступени.

В *мелодическом* мажоре понижаются VI и VII ступени. Это также "оминоривает" мажор. Знаки, понижающие VI и VII ступени — случайные, они пишутся перед нотой.

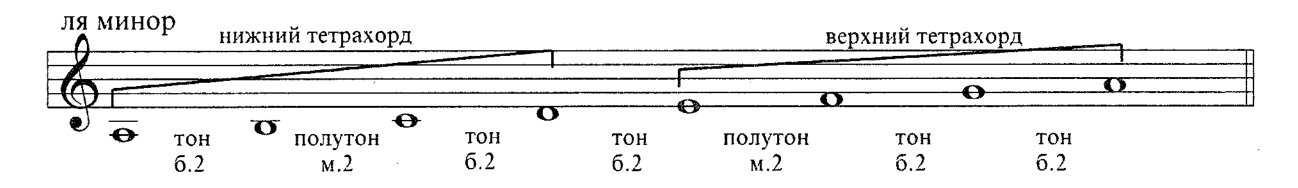




5. Минор. Виды минора

Минор (лат. minore — меньший) — это лад, в котором на I ступени (тонике) образуется минорное трезвучие. В основании тонического трезвучия лежит малая терция, придающая ладу грустную, печальную окраску звучания. Минор обозначается словом moll (от лат. mollis — мягкий, нежный). Минор, в котором нет случайных знаков (т.е. нет хроматического изменения ступеней), называется *натуральным*.
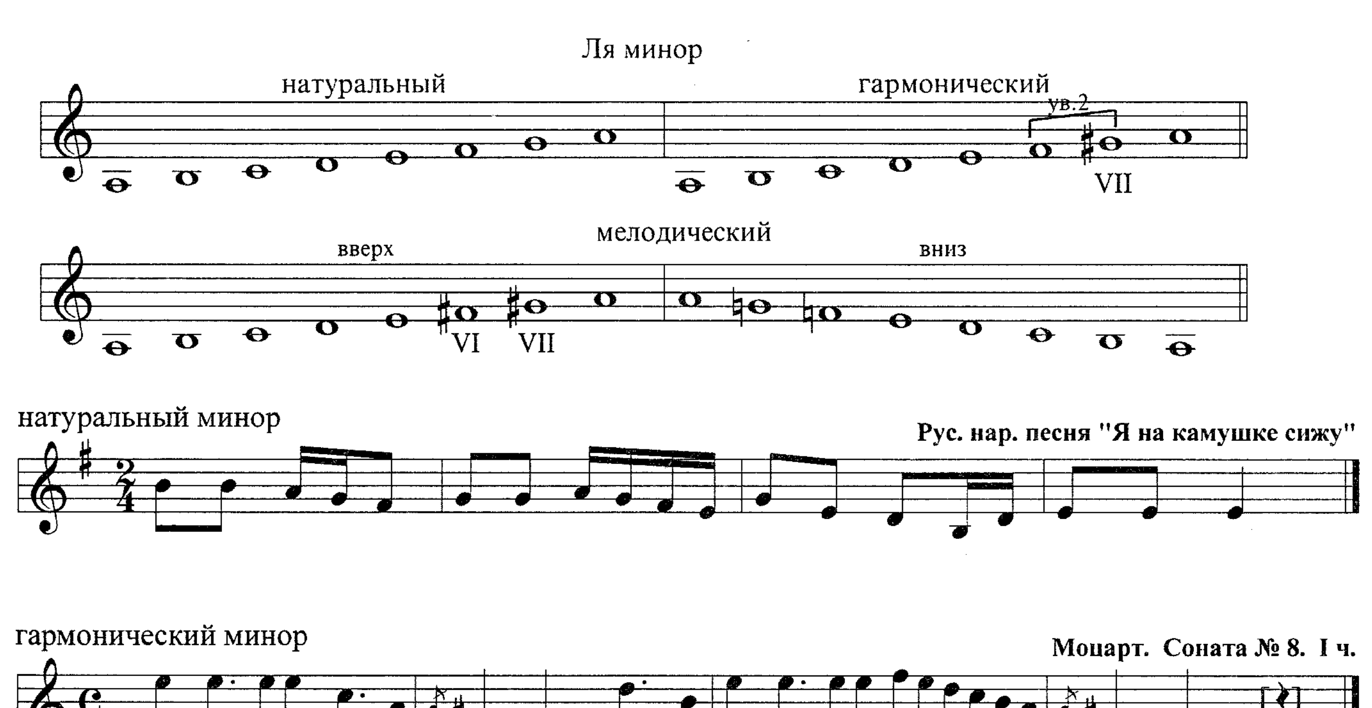
СТРОЕНИЕ НАТУРАЛЬНОЙ МИНОРНОЙ ГАММЫ:
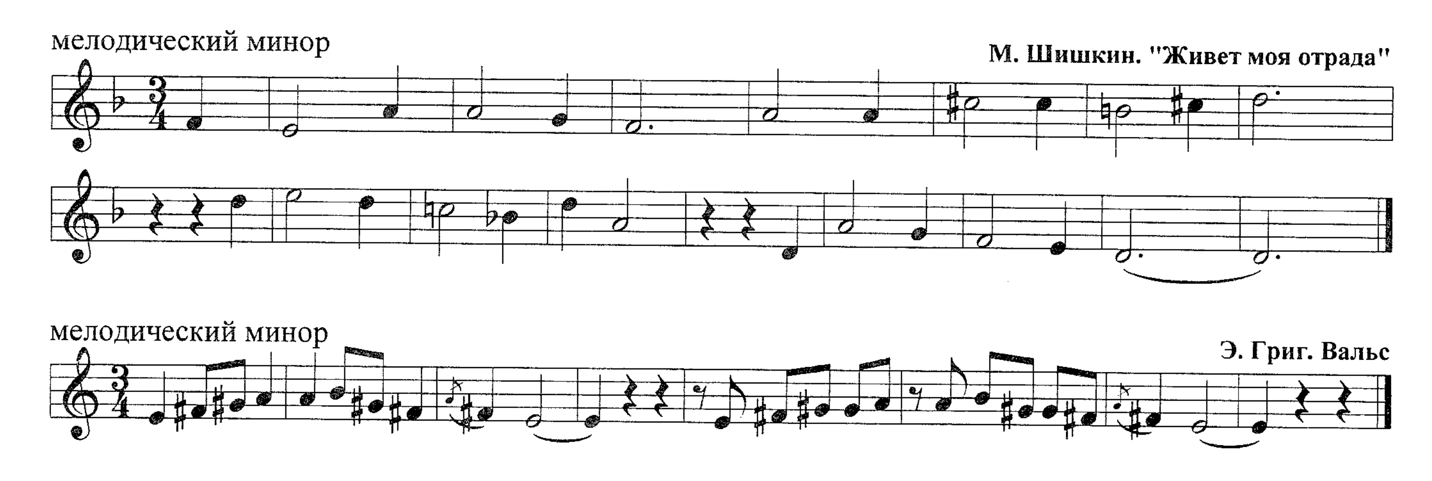


Минорная гамма состоит из двух разных по строению тетрахордов. Кроме *натурального* (без случайных знаков) бывают другие виды минора: *гармонический* и *мелодический*.

В *гармоническом* миноре повышается VII ступень. Это придает ему бо́льшую остроту тяготения в тонику. Яркий признак лада — увеличенная секунда на VI ступени.

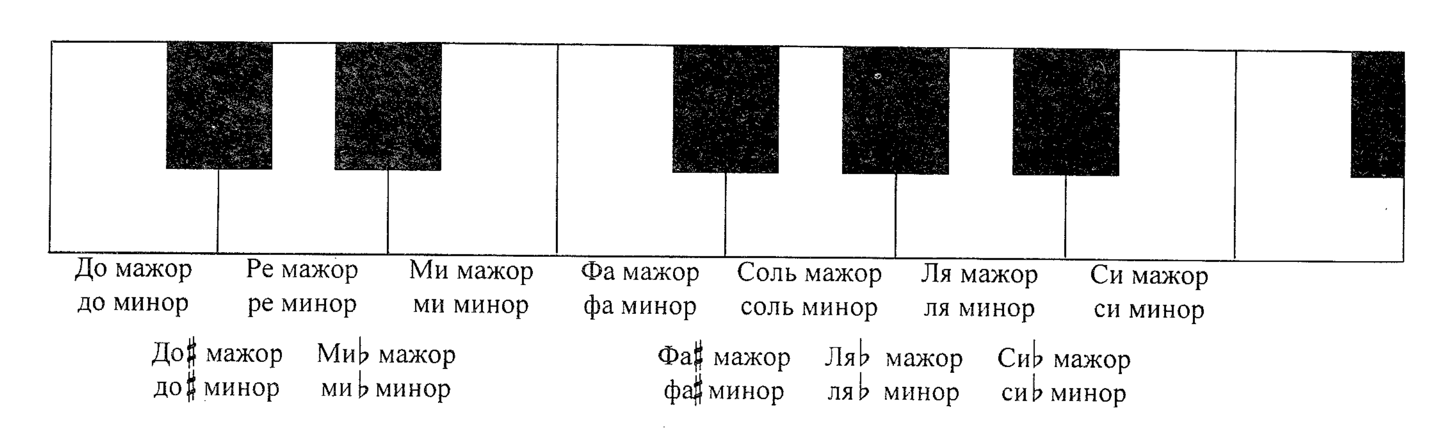
В м*елодическом* миноре при движении вверх повышаются VI и VII ступени, а при движении вниз гамма звучит как натуральная. Иногда движение вверх и вниз происходит с повышенными VI и VII ступенями. Знаки, изменяющие VI и VII ступени, — случайные, они пишутся перед нотой.





6. Количество гамм. Энгармонизм тональностей
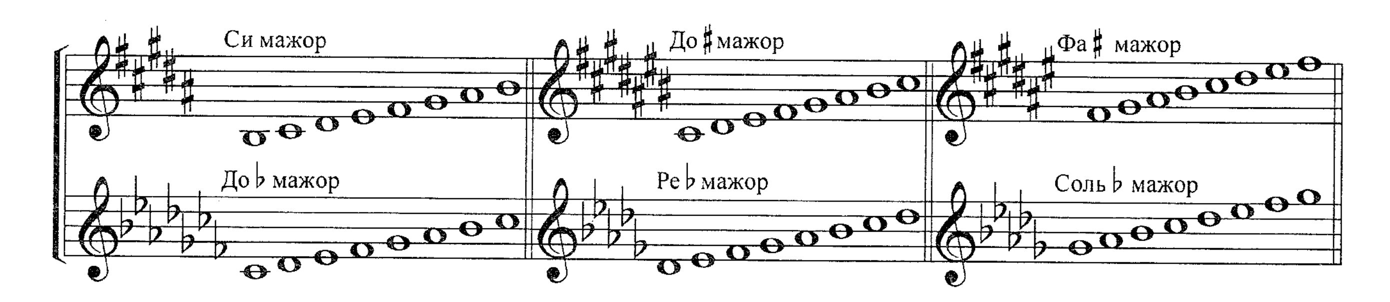
Полутон — наименьшее расстояние между звуками или клавишами фортепиано. В октаве 12 равных полутонов. От каждой клавиши фортепиано можно построить мажорную и минорную гамму. Следовательно, существует 12 мажорных и 12 минорных гамм по звучанию (всего 24 тональности):
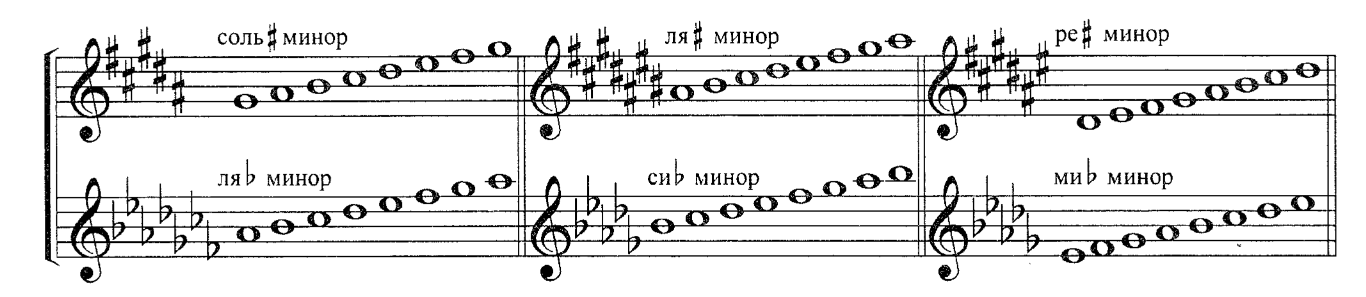


По написанию гамм получается больше, так как одну и ту же клавишу можно назвать по-разному (до♯ — ре♭, до♭ — си, ре♯ — ми♭, фа♯ — соль♭, соль♯ — ля♭) и соответственно этому есть звукоряды, идущие по одним клавишам, но записанные разными нотами (до♭ мажор — си мажор, до♯ мажор — ре♭ мажор, фа♯ мажор — соль♭ мажор, ля♭ минор — соль♯ минор, си♭ минор — ля♯ минор, ре♯ минор — ми♭ минор).

Равенство тональностей по звучанию при их различном написании называется *энгармонизмом тональностей*, который связан с энгармонизмом звуков (см. с. 5).

ЭНГАРМОНИЧЕСКИ РАВНЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ:





Итак, сколько же гамм по написанию?

7 диезных мажорных, 7 диезных минорных,7 бемольных мажорных, 7 бемольных минорных, 1 мажорная без знаков, 1 минорная без знаков. Итого : 30

7. Порядок расположения гамм. Диезные и бемольные гаммы

Все гаммы можно расположить по порядку возрастания ключевых знаков: сначала — гамма без знаков, затем — с одним, с двумя и т. д. Наибольшее число знаков в гамме — 7, так как в гамме 7 ступеней.
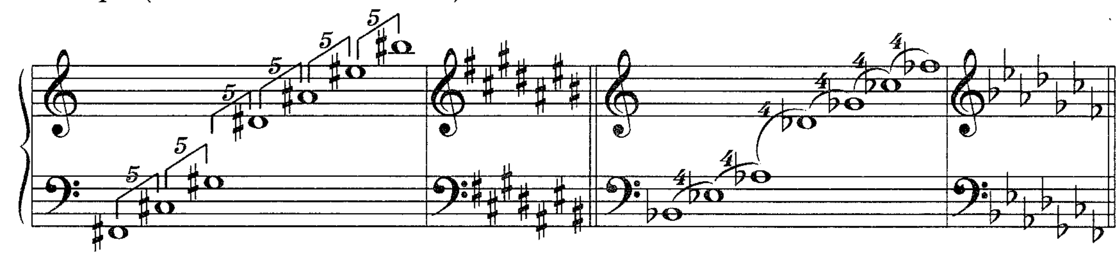
Диезные гаммы — строятся по *квинтам* вверх. Это значит, если расположить гаммы по порядку возрастания ключевых знаков (диезов), между тониками соседних гамм всегда будет *квинта* — интервал в 5 ступеней. Каждая последующая гамма будет начинаться от V ступени предыдущей:

0		1		2		3		4		5		6		7	
До	-5-	Соль	-5-	Ре	-5-	Ля	-5-	Ми	-5-	Си	-5-	Фа ♯	-5-	До ♯	мажор

Бемольные гаммы строятся по *квартам* вверх (или по *квинтам* вниз). Это значит, что если расположить гаммы по порядку возрастания ключевых знаков (бемолей), между тониками гамм всегда будет *кварта* — интервал в 4 ступени. Каждая последующая гамма будет начинаться от IV ступени предыдущей:

0		1		2		3		4		5		6		7	
До	-4-	Фа	-4-	Си ♭	-4-	Ми ♭	-4-	Ля ♭	-4-	Ре ♭	-4-	Соль ♭	-4-	До ♭	мажор

Знаки тоже появляются в определенном порядке: *диезы* — по квинтам вверх, *бемоли* — по квартам вверх (или по квинтам вниз):



Интересно, что порядок диезов обратный (зеркальный) порядку бемолей.
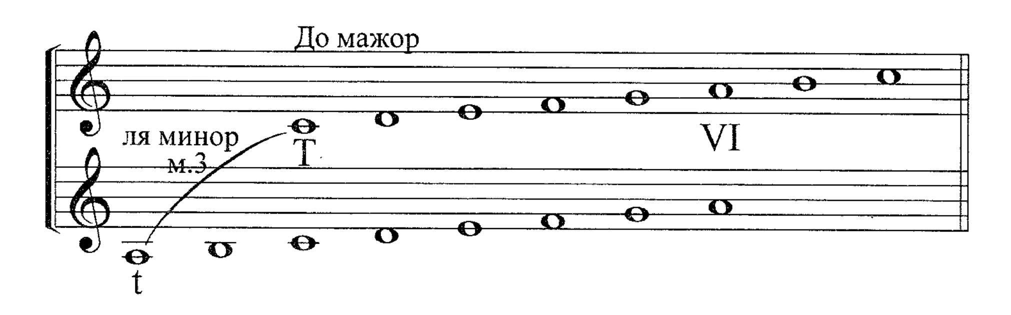
Бемоли							Диезы						
си	ми	ля	ре	соль	до	фа	фа	до	соль	ре	ля	ми	си
1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7

8. Параллельные тональности

Параллельные тональности — это мажор и минор с одинаковыми ключевыми знаками, но разными тониками. Если сыграть мажорную гамму не от тоники до тоники, а от VI ступени до ее октавного повторения, то прозвучит минорная гамма, имеющая тот же звукоряд. Это и будет *параллельный минор*. В мажоре на I ступени образуется мажорное трезвучие, в миноре — минорная. От этого и разная окраска звучания. Расстояние между параллельными гаммами — малая терция (или большая секста).

МАЖОР	До мажор
м. 3	м. 3
МИНОР	ля минор

Параллельный минор строится от VI ступени мажора.



Таблицы параллельных тональностей с буквенным и слоговым обозначением

ДИЕЗНЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ

Таблица № 9

0	1	2	3	4	5	6	7	
До -5-	Соль -5-	Ре -5-	Ля -5-	Ми -5-	Си -5-	Фа ♯ -5-	До ♯	мажор
ля	ми	си	фа ♯	до ♯	соль ♯	ре ♯	ля ♯	минор
C	G	D	A	E	H	Fis	Cis	dur
a	e	h	fis	cis	gis	dis	ais	moll

БЕМОЛЬНЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ

Таблица № 10

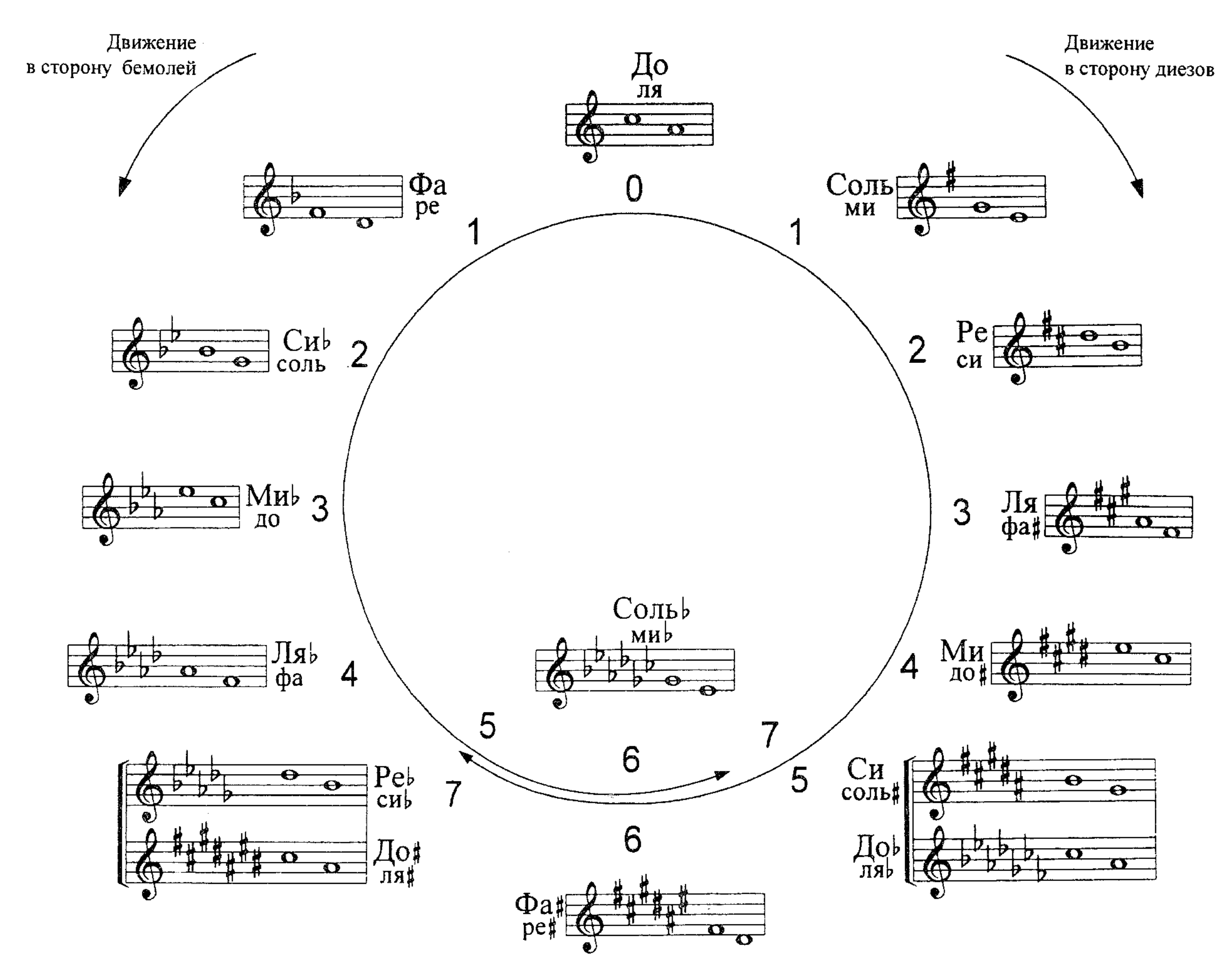
0	1	2	3	4	5	6	7	
До -4-	Фа -4-	Си ♭ -4-	Ми ♭ -4-	Ля ♭ -4-	Ре ♭ -4-	Соль ♭ -4-	До ♭	мажор
ля	ре	соль	до	фа	си ♭	ми ♭	ля ♭	минор
C	F	B	Es	As	Des	Ges	Ces	dur
a	d	g	c	f	b	es	as	moll

Примечание: в таблицах № 9 и 10 с заглавной буквы обозначена мажорная тональность, а с малой — минорная.

9. Квинтовый круг тональностей

Квинтовый круг тональностей — это система расположения тональностей одного лада по чистым квинтам. Движение вверх по квинтам дает возрастание числа диезов и убывание бемолей.

КВИНТОВЫЙ КРУГ СО СЛОГОВЫМИ ОБОЗНАЧЕНИЯМИ ТОНАЛЬНОСТЕЙ



Энгармонически равные тональности:

До♯ мажор	Ре♭ мажор	Фа♯ мажор	Соль♭ мажор	Си мажор	До♭ мажор
ля♯ минор	си♭ минор	ре♯ минор	ми♭ минор	соль♯ минор	ля♭ минор

Примечание: с большой буквы в данной схеме обозначена мажорная тональность, с малой — минорная.

КВИНТОВЫЙ КРУГ С БУКВЕННЫМИ ОБОЗНАЧЕНИЯМИ ТОНАЛЬНОСТЕЙ

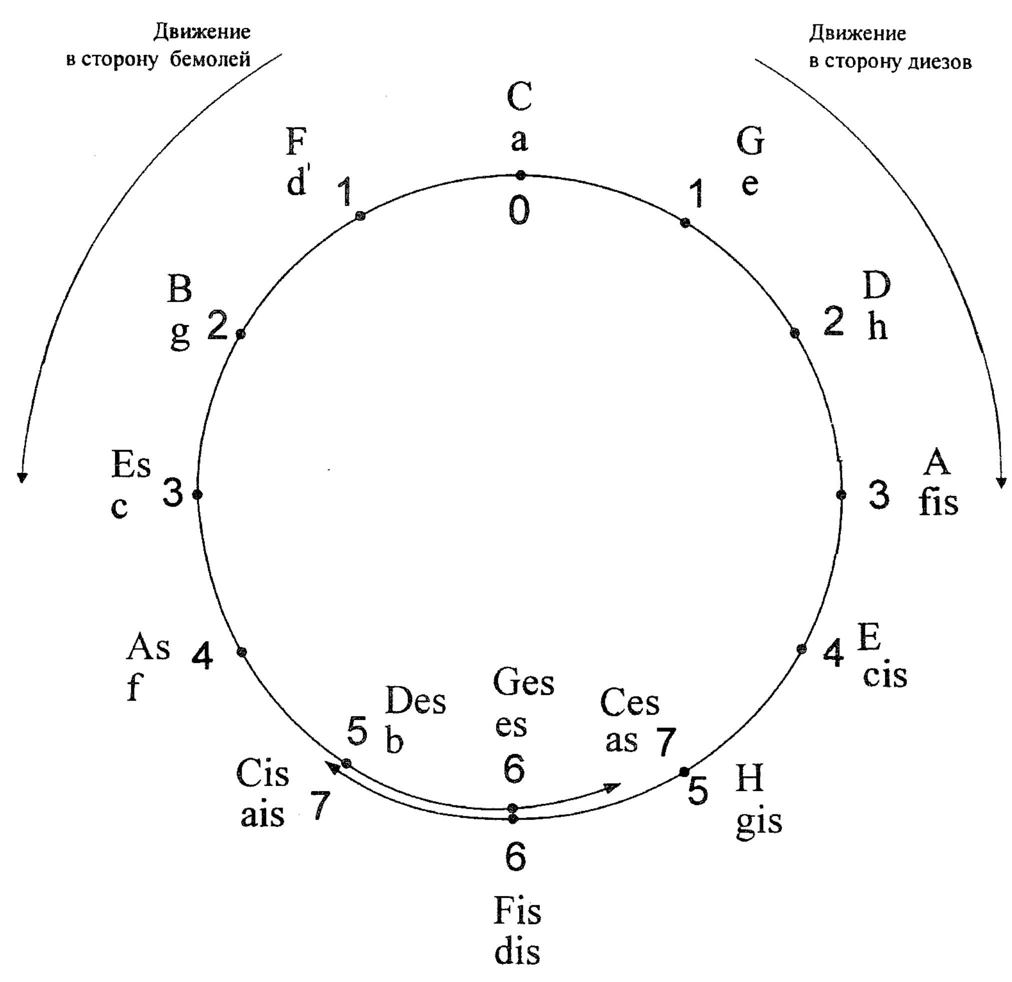
Уже отмечалось, что для буквенного обозначения звуков используются буквы латинского алфавита:

	ЛЯ	СИ♭	ДО	РЕ	МИ	ФА	СОЛЬ	СИ
	A	**B**	**C**	**D**	**E**	**F**	**G**	**H**
	a	**b**	**c**	**d**	**e**	**f**	**g**	**h**
произнесение	[а	бэ	цэ	дэ	е	эф	гэ	ха]

Название тональности состоит из двух частей: названия тоники (“имени” гаммы) и обозначения лада (мажор или минор). Лад обозначается словами: dur [дур] (твердый) — мажор, moll [моль] (“мягкий”, “нежный”) — минор.

Если нужно обозначить измененную (повышенную или пониженную) ноту, к букве латинского алфавита добавляют **is** — диез или **es** - бемоль. Исключение из правила: ля♭ - as вместо aes, ми♭ - es вместо ees. Например: ля мажор — A-dur, ля минор — a-moll, соль♯ минор — gis-moll, ля♭ минор — as-moll.

Для краткости обозначения тоники мажора пишут с заглавной буквы, минора — с маленькой, без добавления слов dur или moll.



Энгармонически равные тональности:
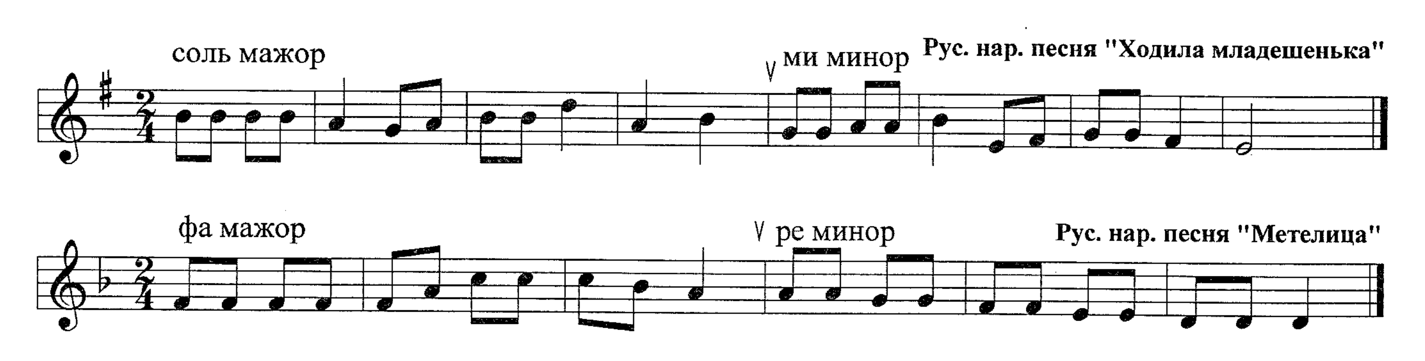
Cis — Des, ais — b,

Fis — Ges, dis — es,

H — Ges gis — as.
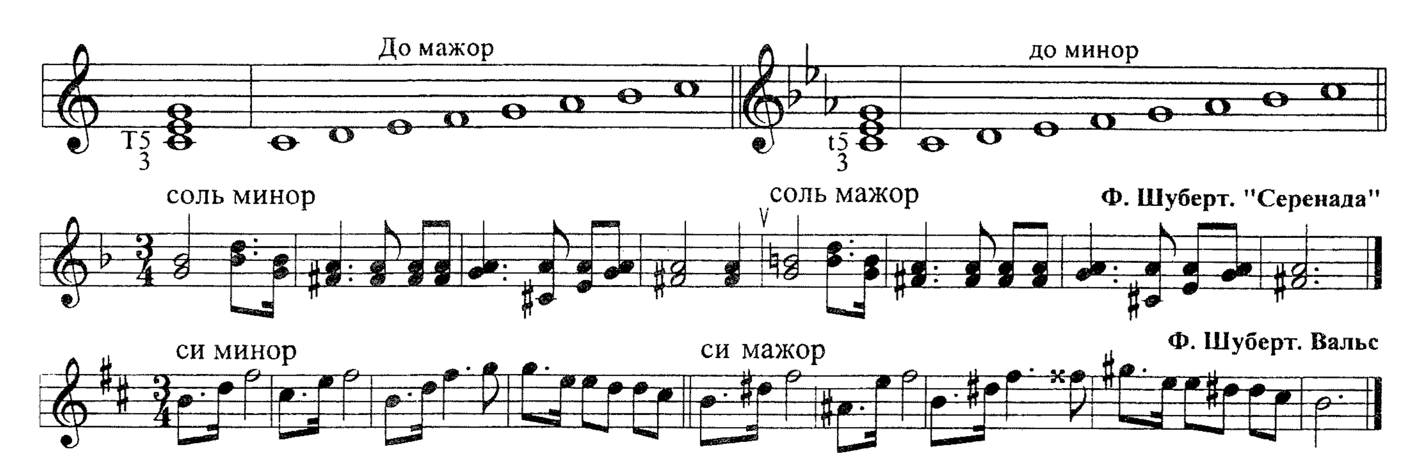
10. Переменный лад

Переменный лад — это лад, в котором две тоники. Чаще это тоники параллельных тональностей. Иными словами, это звучание музыки то в мажоре, то в параллельном миноре. В таком случае говорят: “Здесь переменный лад до мажор — ля минор”, называя оба лада.



11. Одноименные тональности

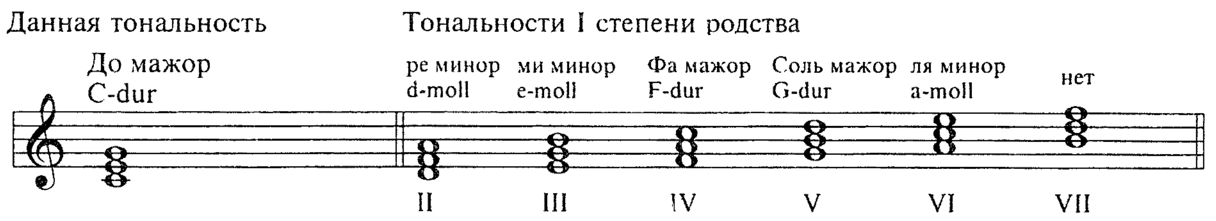
Одноименные тональности — те тональности, которые имеют одинаковую тонику, но разные лады (мажор и минор с одной тоникой, I ступенью). Они имеют как бы одно “имя”, но разные “фамилии”: до мажор — до минор. В мажорном ладу на I ступени строится мажорное трезвучие, а в миноре — минорное. Разница в ключевых знаках равна 3.



12. Родственные тональности

Между тональностями существуют более близкие и менее близкие отношения. Родство тональностей определяется количеством общих звуков.

Тональности первой степени родства (“ближайшие родственники”) — это те тональности, которые имеют наибольшее число общих звуков. Тонические трезвучия родственных тональностей находятся на ступенях данной.



От VII ступени нет родственной тональности, так как уменьшенное трезвучие не может быть тоническим ни в мажоре, ни в миноре.

Для данной тональности родственными будут:
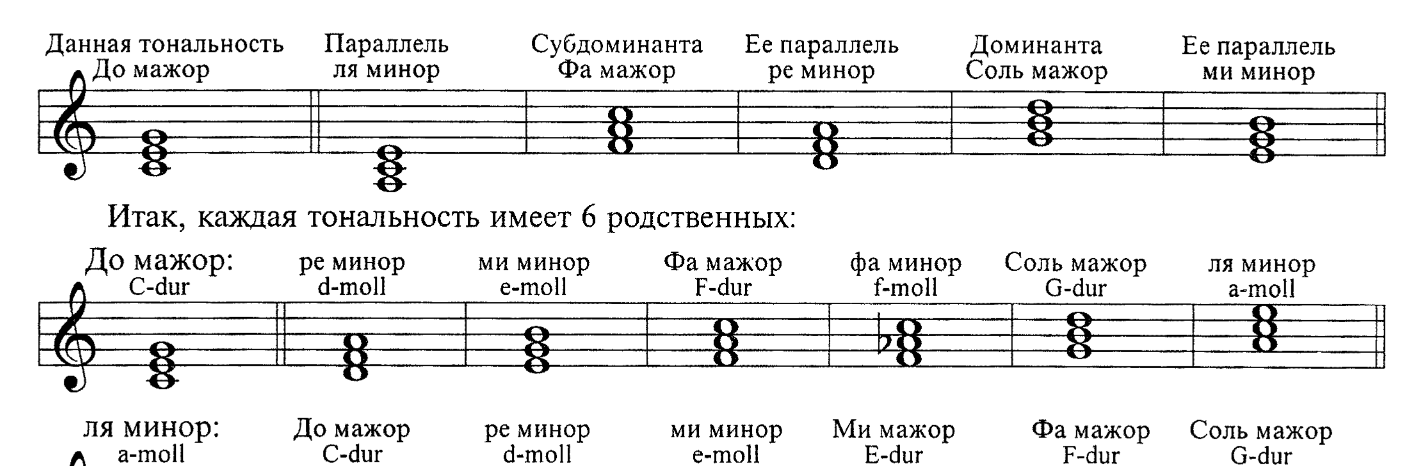
а) собственная параллель — тональность с теми же ключевыми знаками; все звуки общие;

б) тональности, которые отличаются от данной на один ключевой знак и находятся рядом с ней справа и слева по квинтовому кругу. Это тональности субдоминанты и доминанты с их параллелями; они имеют 6 общих звуков с данной;

в) тональности минорной субдоминанты для мажора и мажорной доминанты для минора. Они отличаются от данной на 4 знака, но считаются родственными, так как их тонические трезвучия находятся на ступенях гармонического вида данной тональности. Эти тональности имеют 3 общих звука с данной.

Таблица № 11
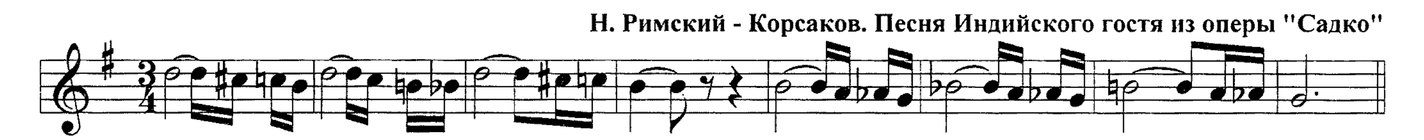
	Данная тональность	
Фа мажор	**До мажор**	Соль мажор
ре минор	ля минор	ми минор



13. Хроматизм. Альтерация. Модуляция

Хроматизм (греч. — окраска, цвет) — это сочетание звуков разной высоты, но одинаковых по названию. В мажоре и миноре появляются звуки, не входящие в их семиступенную диатонику. Хроматизм получается изменением ступеней гаммы с помощью знаков альтерации: ♯, ♭, 𝄪, 𝄫, ♮ (см. с. 5). Основные ступени — *диатонические*, производные — *хроматические*. Древние греки приравнивали семь звуков диатонического ряда (до, ре, ми, фа, соль, ля, си) к семи основным цветам радуги. Измененные ступени (полутоны между ними) считали оттенками, расцвечиванием. Мелодии с использованием хроматизмов воспринимаются как красочные, изысканные, утонченные.

Н. Римский - Корсаков. Песня Индийского гостя из оперы "Садко"



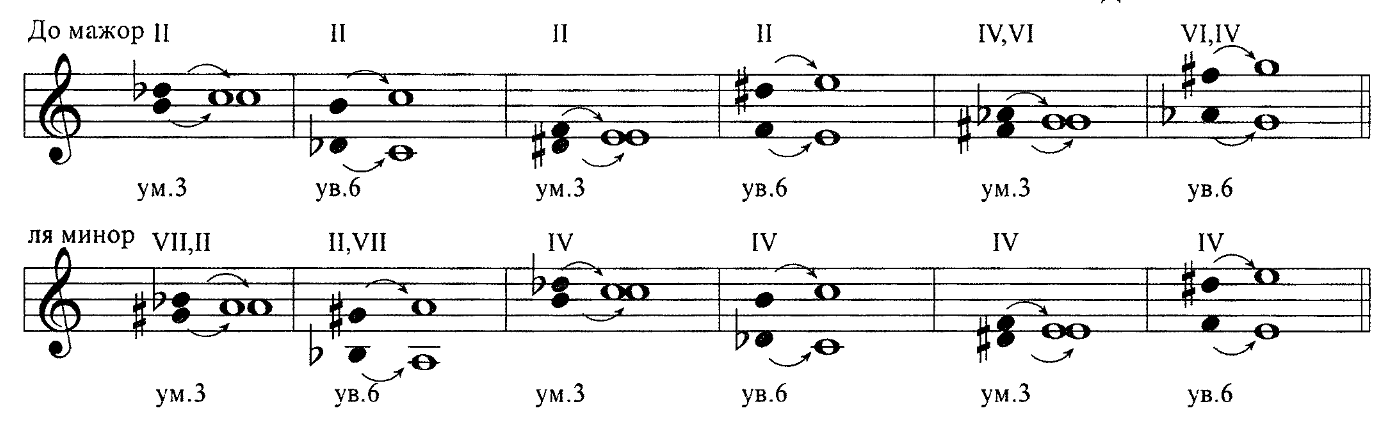
С помощью хроматизма можно:

а) обострить ладовое тяготение, украсить тональность новыми звуками;

б) перейти в другую тональность.
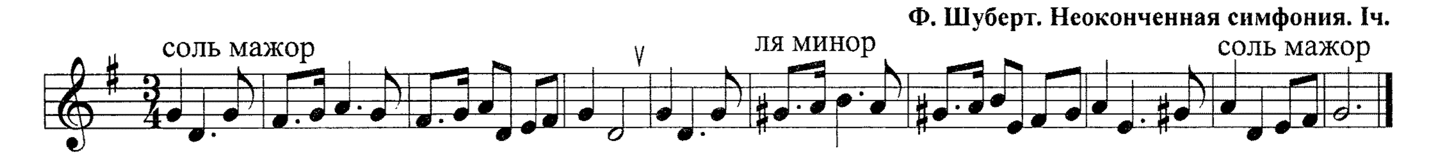
Альтерация (лат. — изменение) — хроматическое изменение ступеней лада. Чаще альтерацией называют хроматическое изменение только **неустойчивых** ступеней гаммы для обострения их тяготения к звукам тонического трезвучия. В этом смысле альтерация не меняет функцию аккорда и не создает выход в другую тональность, но дает новую окраску ступеням, интервалам, аккордам.

СХЕМА ТЯГОТЕНИЙ АЛЬТЕРИРОВАННЫХ СТУПЕНЕЙ В ЛАДУ:



Модуляция — переход в другую тональность, т. е. смена тоники. *Отклонение* — кратковременный переход в другую тональность с последующим возвращением в исходную. Часто признаком модуляции является хроматизм.

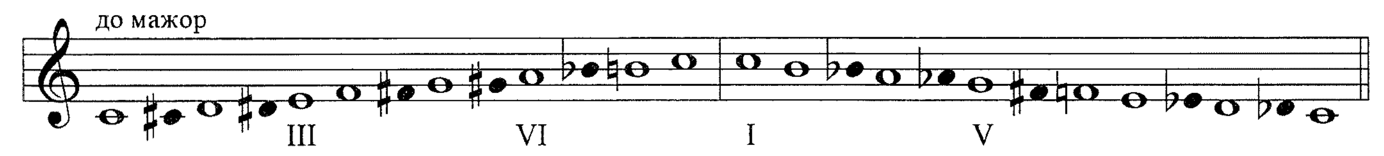
Ф. Шуберт. Неоконченная симфония. Iч.



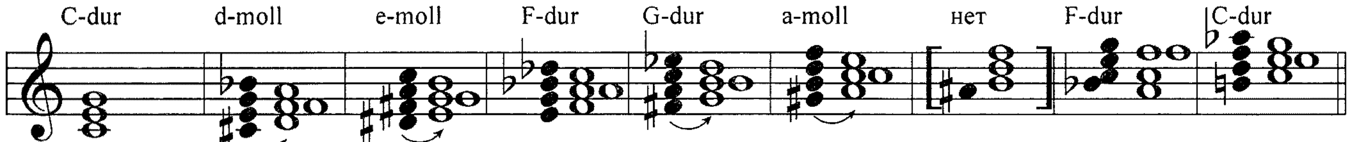
14. Мажорная хроматическая гамма

Хроматическая гамма — это гамма, идущая по полутонам. Это не самостоятельный лад, а усложнение мажорного или минорного лада измененными ступенями. Большие секунды заполняются хроматизмами, которые возможны в натуральных или гармонических родственных тональностях (хроматические звуки взяты как бы временно, "напрокат" из родственных тональностей для того, чтобы украсить исходную тональность). Хроматизм возможен только там, где между ступенями образуются тоны. В мажоре и в миноре хроматические звуки записываются по-разному.

В мажоре при движении вверх не изменяются III и VI ступени, при движении вниз не изменяются I и V:

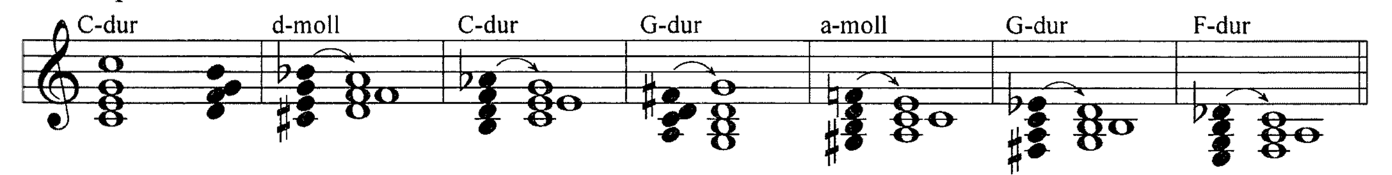


Это связано с тем, что каждый восходящий хроматический звук записывается как вводный тон (VII ступень) в тонику родственной тональности, а нисходящий — как IV или VI ступени родственной тональности.



Так как от звука си нет родственной тональности, то вводного ля♯ к си тоже нет, вместо ля♯ нужно писать си♭ — звук, который есть в родственных F и d.
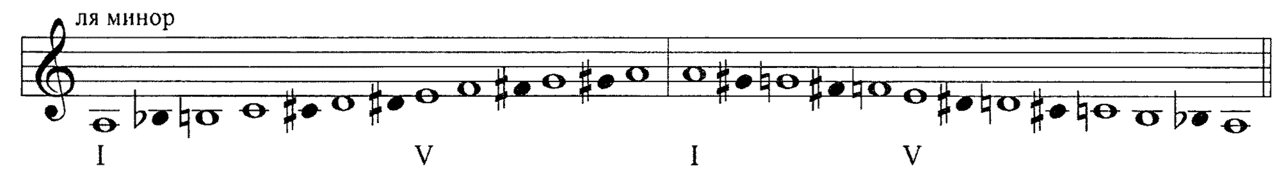
Проследим движение вниз:



После звука соль нельзя написать соль♭, так как соль♭ — звук из неродственного B-dur, поэтому пишут фа♯ — знак из G-dur, родственного данному C-dur.

15. Минорная хроматическая гамма

В миноре при движении вверх и вниз не изменяются I и V ступени.
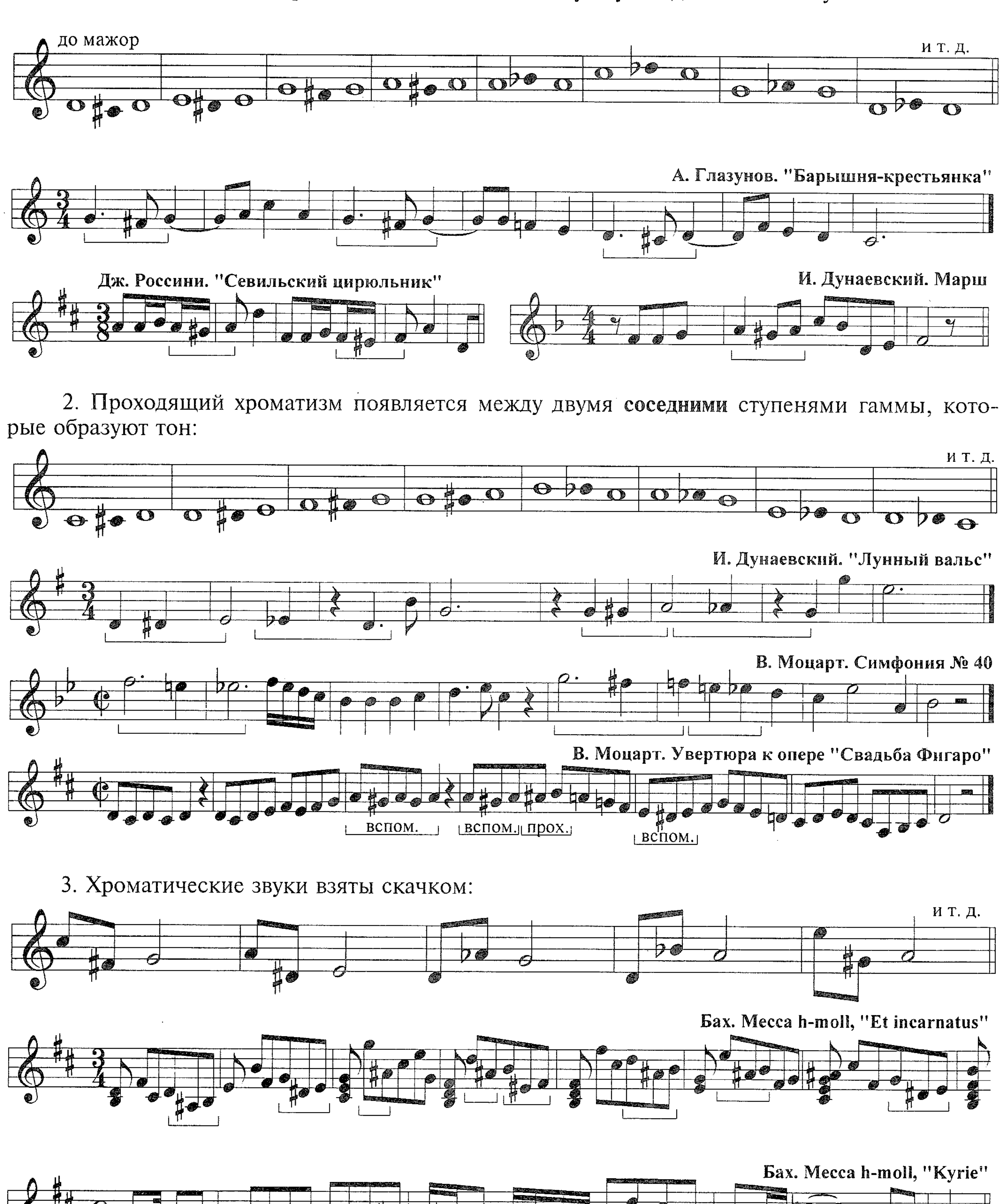


При движении вверх применяется орфография параллельного мажора, а вниз — одноименного мажора.

16. Виды хроматических звуков

В музыкальном произведении хроматические звуки редко встречаются в виде целой гаммы, чаще — в различных мелодических оборотах.

1. Вспомогательный хроматизм появляется между двумя **одинаковыми** ступенями гаммы:
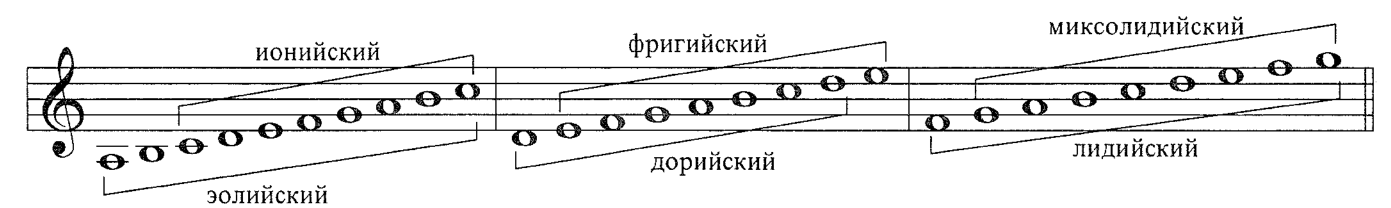


2. Проходящий хроматизм появляется между двумя **соседними** ступенями гаммы, которые образуют тон:

3. Хроматические звуки взяты скачком:

17. Лады народной музыки

ДИАТОНИЧЕСКИЕ ЛАДЫ

Диатоника — натуральные (без хроматизмов) семиступенные лады. Их звуки могут быть расположены по чистым квинтам. Кроме натуральных мажора и минора встречаются и другие диатонические лады: *лидийский, миксолидийский, дорийский* и *фригийский*. Они состоят из звуков мажорной гаммы, взятой от разных ступеней:



Лидийский отличается от натурального мажора высокой IV ступенью (лидийская кварта).

Миксолидийский отличается от натурального мажора низкой VII ступенью (миксолидийская септима).

Дорийский отличается от натурального минора высокой VI ступенью (дорийская секста).

Фригийский отличается от натурального минора низкой II ступенью (фригийская секунда).

Ионийский лад совпадает с натуральным мажором. *Эолийский* лад совпадает с натуральным минором.

Лидийский **Ф. Шопен. Мазурка**

Миксолидийский **Н. Римский-Корсаков. "Ай, во поле липенька"**

Миксолидийский **М. Мусоргский. Песня Марфы из оперы "Хованщина"**

Дорийский **Рус. нар. песня "Как за речкою"**

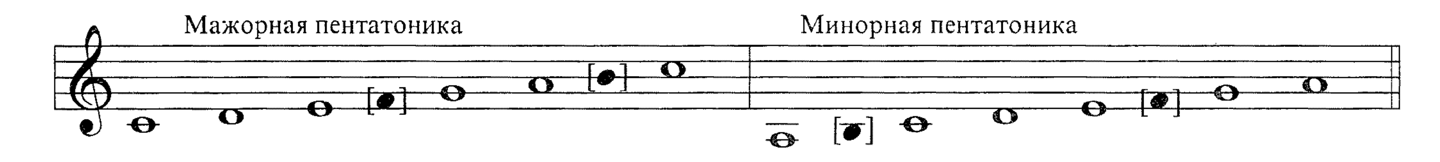
Фригийский **М. Мусоргский. Песня Варлаама из оперы "Борис Годунов"**

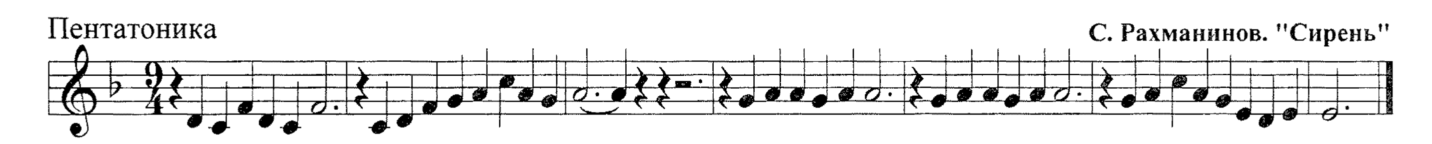
ПЕНТАТОНИКА

Пентатоника — (греч. пенте — пять, тонос — звук) — лад из пяти ступеней.

Ангемитонная пентатоника — безполутоновая. В ней нет тритона и ступеней, его составляющих, нет малых секунд. Это лад без острых тяготений, тоника ярко не проявляется.

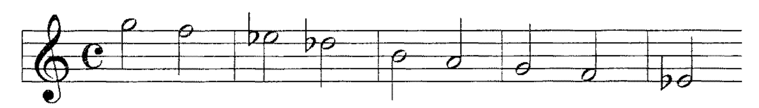
этому пентатоника используется для выражения покоя и безмятежности, в аккордах — как особая краска. Например, при изображении колоколов (Римский-Корсаков, Дебюсси). Пентатоника — один из древнейших ладов. Встречается в музыке Востока (Китая, Монголии), Поволжья, Башкирии, Татарии, в старинных песнях других народов. Иногда ее называют китайской гаммой. Белые клавиши фортепиано образуют 7 видов диатонических семиступенных ладов, чёрные — ангемитонную пентатонику.



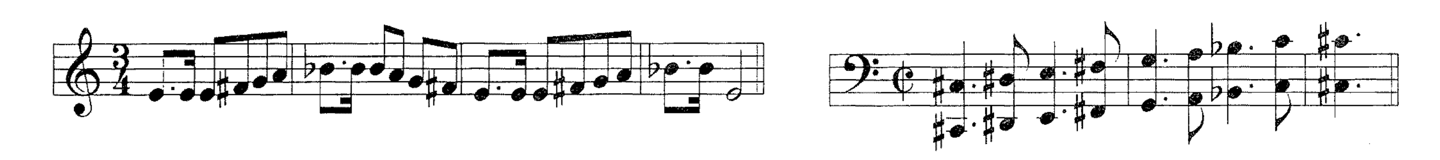


18. Другие виды гамм

Целотонная гамма — звукоряд, идущий по целым тонам. Такой лад называется *увеличенным*, так как на всех его ступенях образуются увеличенные трезвучия. Впервые такой звукоряд целотонной гаммы применил М. И. Глинка в опере "Руслан и Людмила" в изображении Черномора, поэтому ее так и называют "гамма Черномора".
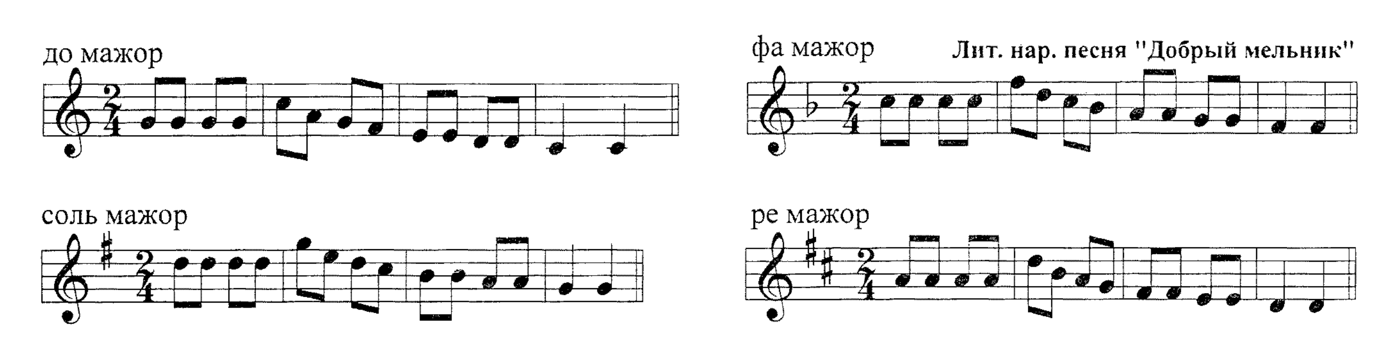


Гамма Римского-Корсакова, или *уменьшённый* лад — это звукоряд тон-полутон. На всех ступенях — уменьшенные трезвучия. Н. А. Римский-Корсаков применил этот лад при изображении фантастических картин в опере "Садко". Темы Царя Морского из оперы "Садко":



19. Транспозиция

Транспозиция — это перенесение музыкального произведения или его части в другую тональность без каких-либо изменений. Применяется для удобства исполнения.
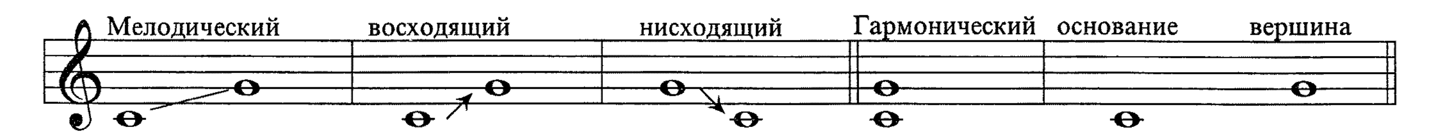


V. Интервалы

1. Интервал. Простые интервалы

Интервал (греч. — расстояние) — это расстояние между двумя звуками; созвучие из двух звуков, двух степеней звукоряда. Нижний звук интервала называется *основанием,* верхний — *вершиной.*

Мелодический интервал — это интервал, звуки которого берутся последовательно, как мелодия (мелодически); записывается горизонтально. По направлению движения он бывает *восходящий* или *нисходящий.*

Гармонический интервал — это интервал,звуки которого берутся одновременно (гармонически); записывается вертикально, читается снизу вверх.



Названия интервалы получили от латинских числительных, указывающих на число ступеней в интервале. Интервалы принято обозначать арабскими цифрами.
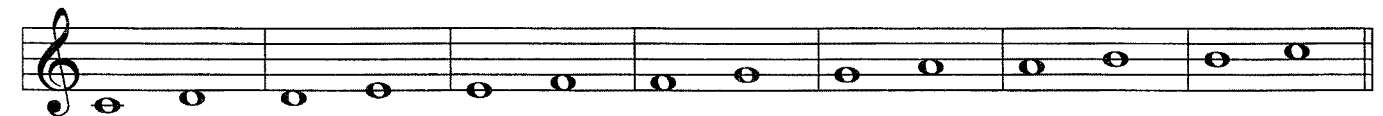
ПРОСТЫЕ ИНТЕРВАЛЫ ОТ ОСНОВНЫХ СТУПЕНЕЙ ЗВУКОРЯДА

Простые интервалы — это интервалы, не превышающие октаву.

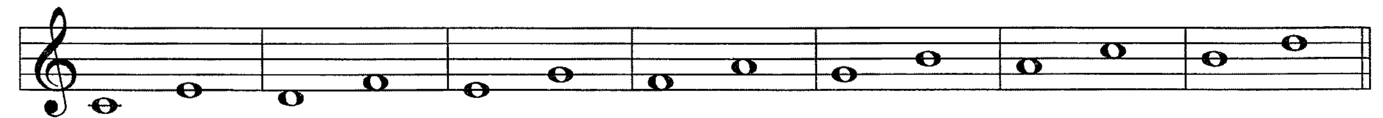
1 — прима, интервал, охватывающий одну ступень звукоряда.
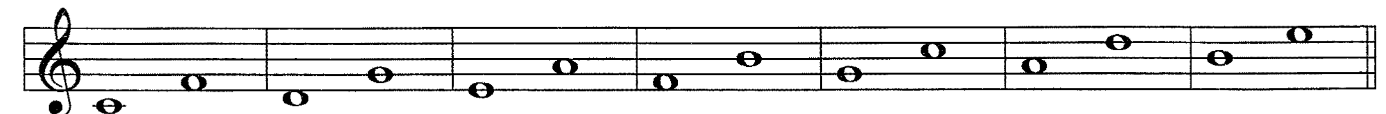


2 — секунда, интервал в две ступени звукоряда.
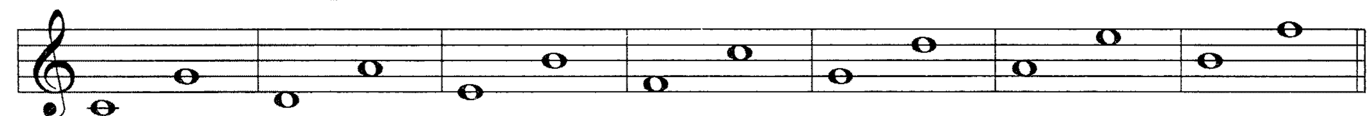


3 — терция, интервал в три ступени звукоряда.
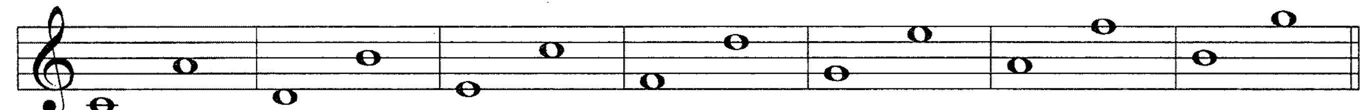


4 — кварта, интервал в четыре ступени звукоряда.



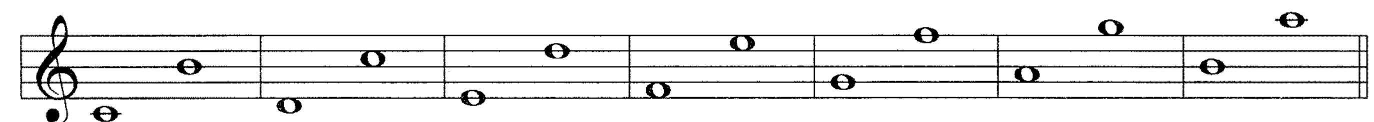
5 — квинта, интервал в пять ступеней звукоряда.



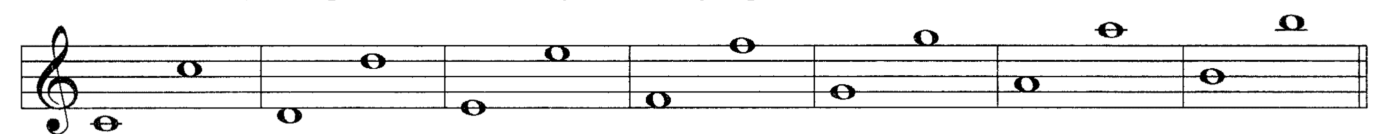
6 — секста, интервал в шесть ступеней звукоряда.



7 — септима, интервал в семь ступеней звукоряда.
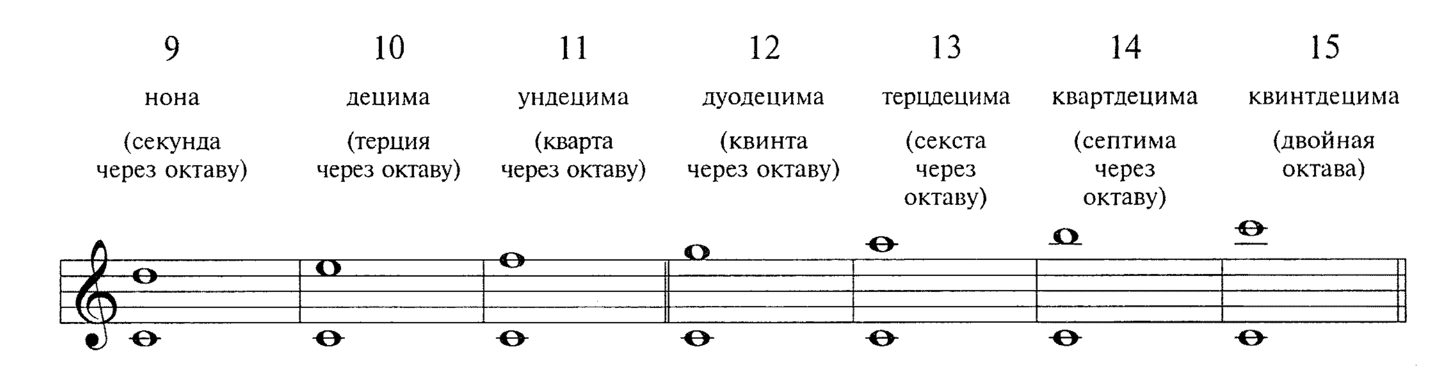


8 — октава, интервал в восемь ступеней звукоряда.



2. Составные интервалы

Составные интервалы — интервалы шире октавы. Составной интервал включает в себя простой интервал с добавлением одной или более октав (например, секунда через октаву, терция через две октавы и т.д.).

Составные интервалы в пределах двух октав имеют следующие названия:



3. Две величины интервала. Интервалы от звука

Каждый интервал имеет две характеристики, две величины: ступеневую и тоновую.

Ступеневая величина (количественная) — дает название интервалу, определяет количество входящих в него ступеней звукоряда, отвечает на вопрос: “Что это?” — прима, секунда, терция, кварта, квинта, секста, септима, октава.

Тоновая величина (качественная) — это число тонов и полутонов в интервале, отвечает на вопрос: “Какой?”, — “Чистый, малый, большой, увеличенный и т.д.”.

ТАБЛИЦА ИНТЕРВАЛОВ ОТ ЗВУКА

Таблица № 12

Количество ступеней в интервале	Название интервала	Качество интервала	Количество тонов	Нотный пример
1	прима	чистая	0 тонов	ч.1
2	секунда	малая большая увеличенная	$\frac{1}{2}$ тона 1 тон $1\frac{1}{2}$ тона	м.2 б.2 ув.2
3	терция	малая большая	$1\frac{1}{2}$ тона 2 тона	м.3 б.3
4	кварта	уменьшенная чистая увеличенная	2 тона $2\frac{1}{2}$ тона 3 тона	ум.4 ч.4 ув.4
5	квинта	уменьшенная чистая увеличенная	3 тона $3\frac{1}{2}$ тона 4 тона	ум.5 ч.5 ув.5
6	секста	малая большая	4 тона $4\frac{1}{2}$ тона	м.6 б.6
7	септима	уменьшенная малая большая	$4\frac{1}{2}$ тона 5 тонов $5\frac{1}{2}$ тонов	ум.7 м.7 б.7
8	октава	чистая	6 тонов	ч.8

ПОСТРОЕНИЕ ИНТЕРВАЛА ОТ ЗВУКА

Интервал от звука нужно строить сначала по *ступеневой* величине, а потом по *тоновой*, добавив, если нужно, знаки альтерации. Например, требуется от РЕ построить малую сексту вверх. Для этого:

1. РЕ — ми-фа-соль-ля-СИ: РЕ — СИ;
   1 2 3 4 5 6

2. РЕ — СИ = 4,5 тона, а в малой сексте — 4 тона. Уменьшаем интервал на полтона знаком ♭, получается РЕ — СИ♭.

По звучанию интервалы бывают консонирующие и диссонирующие. *Консонанс* — это интервал, звучащий мягко, красиво. Его звуки сливаются друг с другом. *Совершенный консонанс* — интервал, звуки которого имеют полное или почти полное слияние: прима, октава, кварта, квинта. *Несовершенный консонанс* — интервал, который звучит благозвучно, но звуки его полностью не сливаются: терция, секста. *Диссонанс* — резко звучащий интервал: секунда, септима, тритоны.

5. Обращение интервалов

Обращение — это перенос нижнего звука интервала на октаву вверх, или верхнего — на октаву вниз. Получается другой интервал, который вместе с первым составляет октаву. При обращении чистые интервалы остаются чистыми, большие становятся малыми, малые — большими, увеличенные — уменьшенными и наоборот. Консонанс обращается в консонанс, диссонанс — в диссонанс.

ТАБЛИЦА ОБРАЩЕНИЯ ИНТЕРВАЛОВ

Таблица № 13

1 — 8;	чистые ↔ чистые;	1 - 8
2 — 7;	большие ↔ малые;	2 - 7
3 — 6;	увеличенные ↔ уменьшенные;	3 - 6
4 — 5;		4 - 5

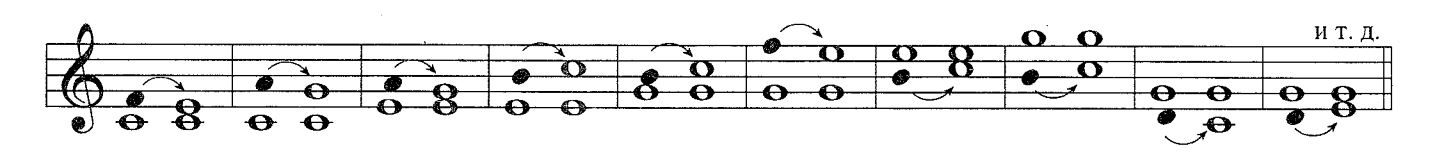
6. Интервалы в тональности. Ладовое разрешение интервалов

Понятие устойчивости интервалов связано с понятием ладового тяготения (см. с. 27). *Устойчивые интервалы* — это интервалы из звуков тонического трезвучия. *Неустойчивые интервалы* содержат в себе неустойчивые ступени.
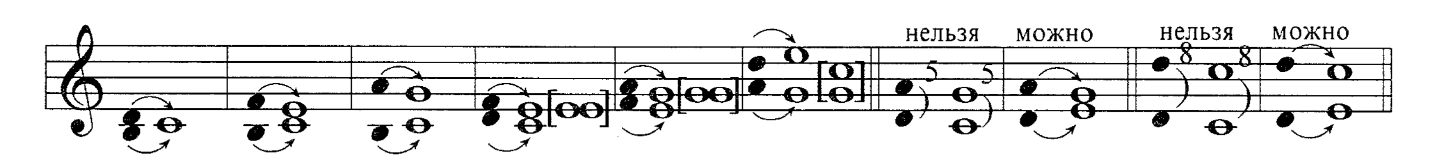
Ладовое разрешение — это переход неустойчивых звуков интервала в устойчивые. Интервалы в ладу разрешаются по правилам ладового тяготения ступеней гаммы.

ВАРИАНТЫ НЕУСТОЙЧИВОСТИ ИНТЕРВАЛОВ

1) В интервале один звук устойчивый, второй неустойчивый. В этом случае устойчивый остается на месте, а неустойчивый разрешается:



2) Оба звука неустойчивые. В этом случае оба звука должны разрешиться. При этом следует помнить: параллельные квинты и октавы нежелательны, увеличенные интервалы при разрешении расширяются, а уменьшенные — суживаются.

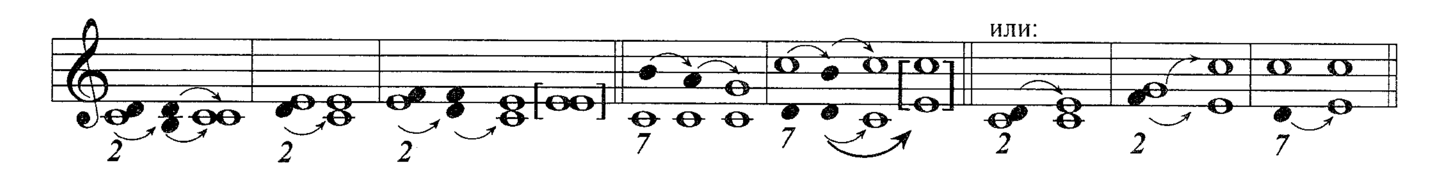


3) Разрешение секунд и септим — особое.

3) Разрешение секунд и септим — особое.

В секунде диссонирует нижний звук (даже если он устойчивый). При разрешении секунды следует нижний звук опустить на ступень и образовавшуюся терцию разрешить по правилу ладового тяготения.

В септиме диссонирует верхний звук (даже если он устойчивый). При разрешении следует верхний звук опустить на ступень и образовавшуюся сексту разрешить по правилу ладового тяготения.



7. Интервалы на ступенях натурального и гармонического мажора

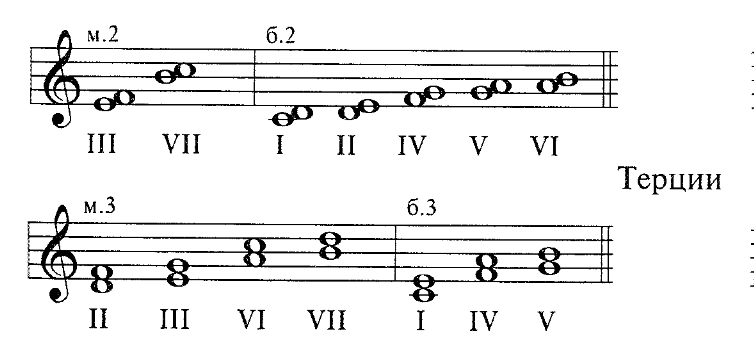
Таблица № 14

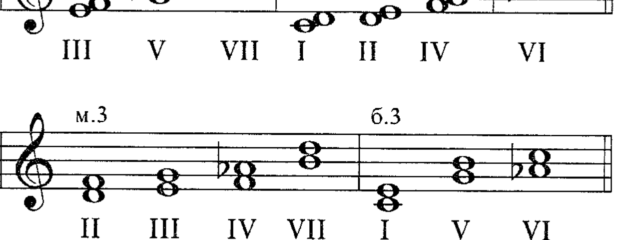
Название интервала	Обозначение	Натуральный мажор								Гармонический мажор							
		Кол-во интервалов	Ступени							Кол-во интервалов	Ступени						
Малая секунда	м.2	2			III				VII	3			III		V		VII
Большая секунда	б.2	5	I	II		IV	V	VI		3	I	II		IV			
Увеличенная секунда	ув.2	нет								1					VI		
Малая терция	м.3	4		II	III			VI	VII	4		II	III	IV			VII
Большая терция	б.3	3	I			IV	V			3	I				V	VI	
Уменьшенная кварта	ум.4	нет								1			III				
Чистая кварта	ч.4	6	I	II	III		V	VI	VII	4	I	II			V		VII
Увеличенная кварта	ув.4	1				IV				2				IV		VI	
Уменьшенная квинта	ум.5	1							VII	2		II					VII
Чистая квинта	ч.5	6	I	II	III	IV	V	VI		4	I		III	IV	V		
Увеличенная квинта	ув.5	нет								1						VI	
Малая секста	м.6	3			III			VI	VII	3	I		III				VII
Большая секста	б.6	4	I	II		IV	V			4		II		IV	V	VI	
Малая септима	м.7	5		II	III		V	VI	VII	3		II	III		V		
Большая септима	б.7	2	I			IV				3	I			IV		VI	
Уменьшенная септима	ум.7	нет								1							VII

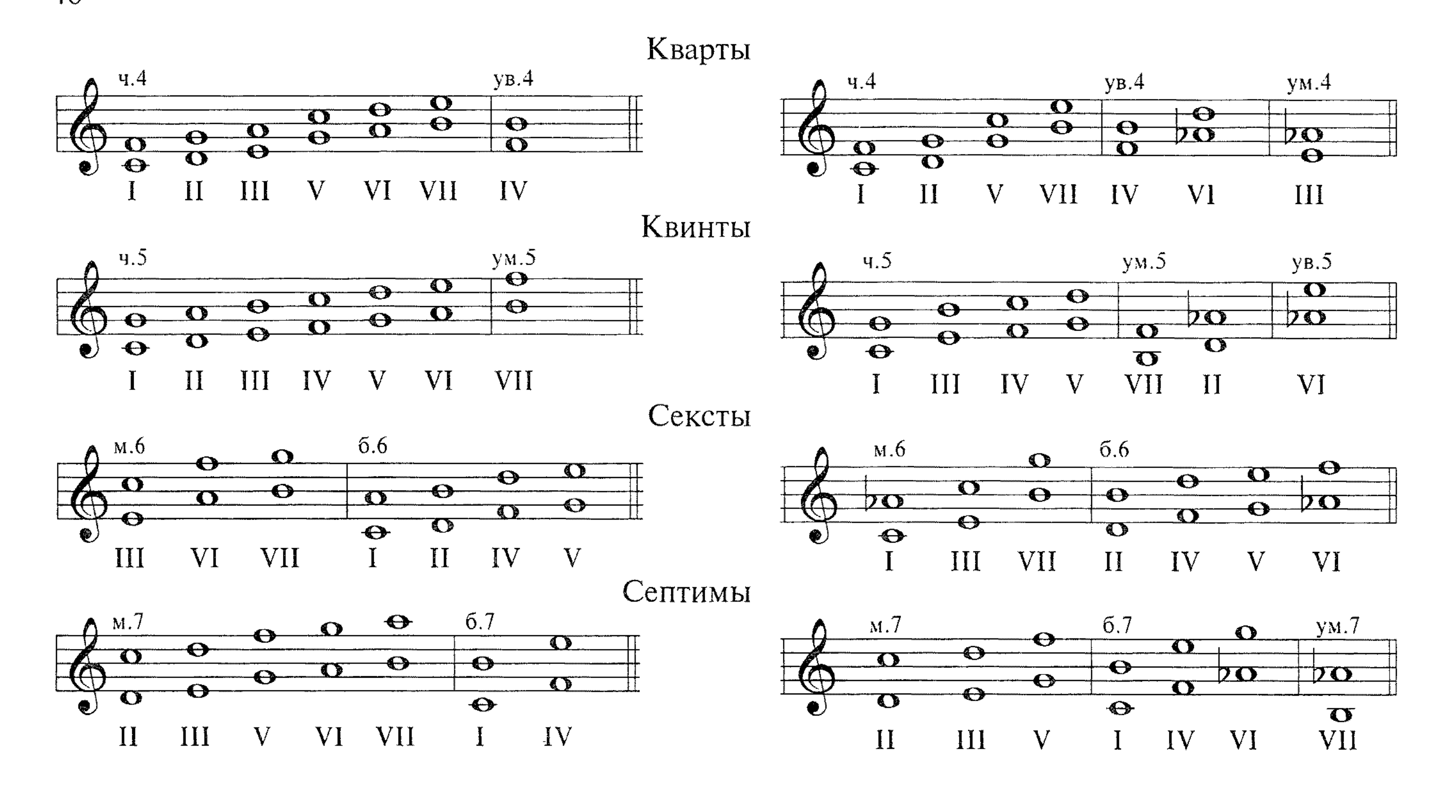
Натуральный до мажор

Гармонический до мажор

Секунды







8. Интервалы на ступенях натурального и гармонического минора

Таблица № 15

Название интервала	Обозначение	Натуральный минор								Гармонический минор							
		Кол-во интервалов	Ступени							Кол-во интервалов	Ступени						
Малая секунда	м. 2	2		II			V			3		II			V		VII
Большая секунда	б. 2	5	I		III	IV		VI	VII	3	I		III	IV			
Увеличенная секунда	ув.2	нет								1						VI	
Малая терция	м.3	4	I	II		IV	V			5	I	II		IV			VII
Большая терция	б.3	3			III			VI	VII	2			III		V	VI	
Уменьшенная кварта	ум.4	нет								1							VII
Чистая кварта	ч.4	6	I	II	III	IV	V		VII	4	I	II	III		V		
Увеличенная кварта	ув.4	1						VI		2				IV		VI	
Уменьшенная квинта	ум.5	1		II						2		II					VII
Чистая квинта	ч.5	6	I		III	IV	V	VI	VII	4	I			IV	V	VI	
Увеличенная квинта	ув.5	нет								1			III				
Малая секста	м.6	3	I	II			V			3	I				V		VII
Большая секста	б.6	4			III	IV		VI	VII	4		II	III	IV		VI	
Малая септима	м.7	5	I	II		IV	V		VII	3		II		IV	V		
Большая септима	б.7	2			III			VI		3	I		III			VI	
Уменьшенная септима	ум.7	нет								1							VII

Ля минор натуральный | Ля минор гармонический

Секунды

м.2 б.2
II V I III IV VI VII

м.2 б.2 ув.2
II V VII I III IV VI

Терции

м.3 б.3
I II IV V III VI VII

м.3 б.3
I II IV VII III V VI

Кварты

ч.4 ув.4
I II III IV V VII VI

ч.4 ув.4 ум.4
I II III V IV VI VII

Квинты

ч.5 ум.5
I III IV V VI VII II

ч.5 ум.5 ув.5
I IV V VI II VII III

Сексты

м.6 б.6
I II V III IV VI VII

м.6 б.6
I V VII II III IV VI

Септимы

м.7 б.7
I II IV V VII III VI

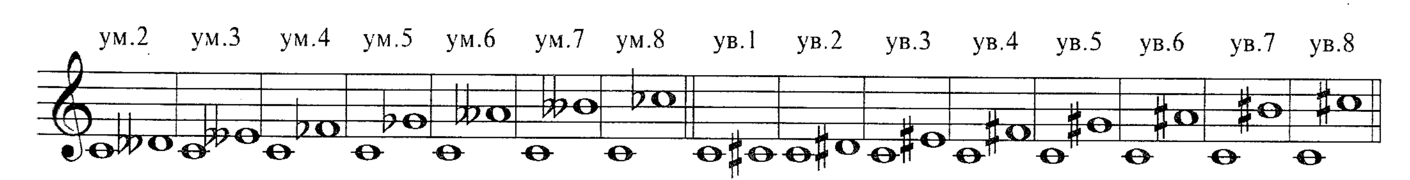
м.7 б.7 ум.7
II IV V I III VI VII

9. Диатонические и хроматические интервалы. Увеличенные и уменьшенные интервалы

Интервалы, которые состоят из диатонических (неизмененных) ступеней гаммы, называются *диатоническими.*
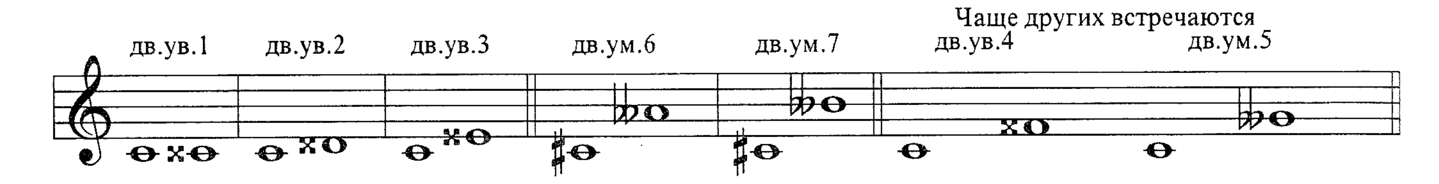
Интервалы, в которых есть измененные (альтерированные) ступени гаммы, называются *хроматическими.* (см. с. 37).

Любой диатонический интервал можно увеличить или уменьшить* повышением или понижением ступеней, из которых он состоит. **Увеличенные** интервалы получаются из **чистых и больших**, **уменьшенные** — из **чистых и малых.**



От увеличения или уменьшения на два хроматических полутона могут получиться **дважды увеличенные** или **дважды уменьшенные** интервалы:

* Исключение состовляет чистая прима, которую уменьшить нельзя.

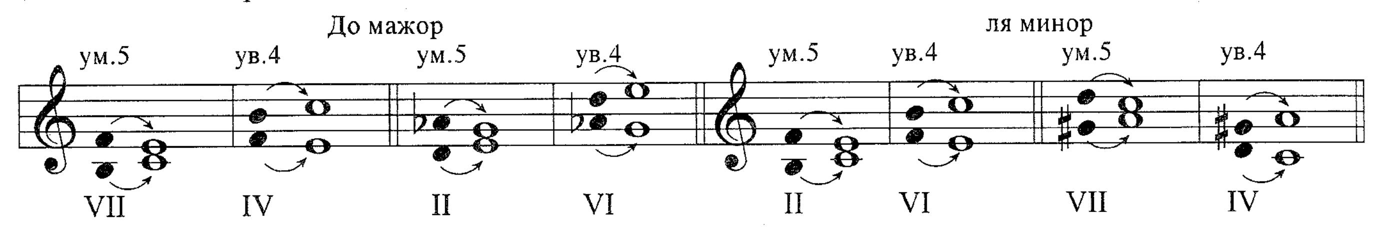


10. Тритоны

Тритоны — это интервалы, которые содержат три тона: увеличенная кварта (ув.4) и уменьшенная квинта (ум.5). Это **взаимообращаемые** интервалы. Они состоят из неустойчивых ступеней, звучат напряженно, являются диссонансами и требуют разрешения: ув.4 разрешается расширением в сексту, ум.5 — сужением в терцию.

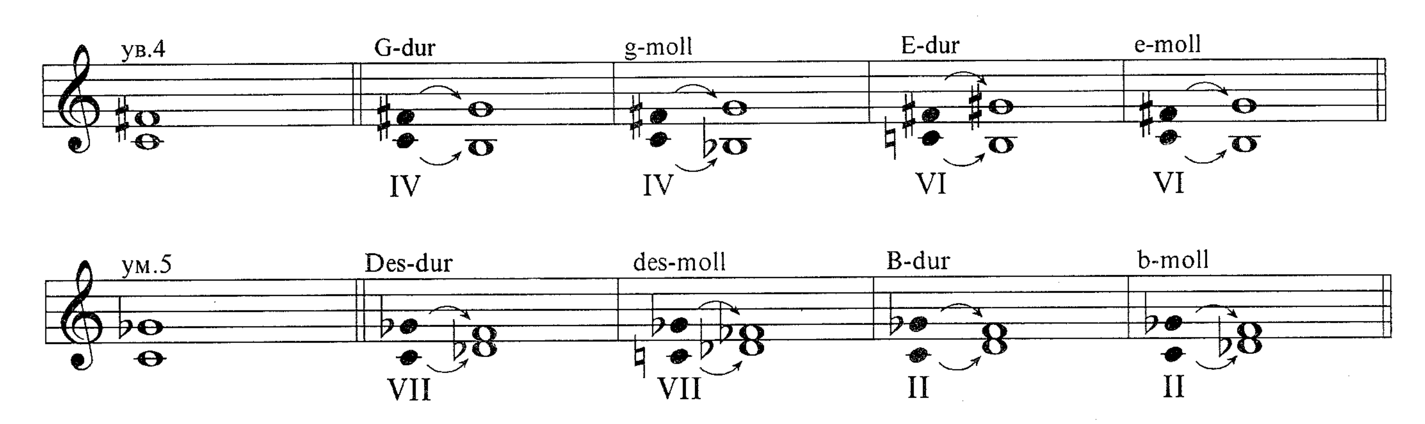
ТРИТОНЫ В ТОНАЛЬНОСТИ

Одна пара тритонов (ув.4 и ум.5) образуется в натуральных мажоре и миноре, другая — добавляется в гармонических.



ТРИТОНЫ ОТ ЗВУКА. РАЗРЕШЕНИЕ

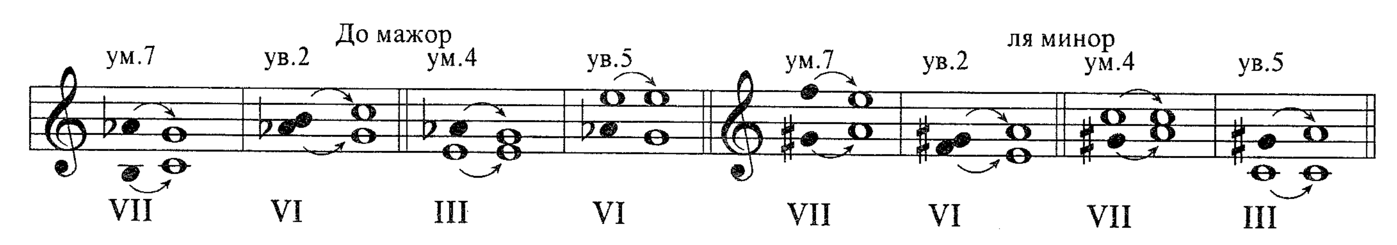
Каждый тритон можно разрешить в 4 тональности — 2 мажорные и 2 минорные:



11. Характерные интервалы

Характерные интервалы — это интервалы гармонических видов гамм. В результате альтерации гармонической ступени (в мажоре — понижения VI, в миноре — повышения VII) в гармонических ладах образовались две пары **взаимообращаемых** интервалов: увеличенная секунда (ув.2) и уменьшенная септима (ум.7), увеличенная квинта (ув.5) и уменьшенная кварта (ум.4).

а.Характерные интервалы в тональности



б.Характерные интервалы от звука

Каждый характерный интервал можно разрешить в 2 тональности (мажор и минор):

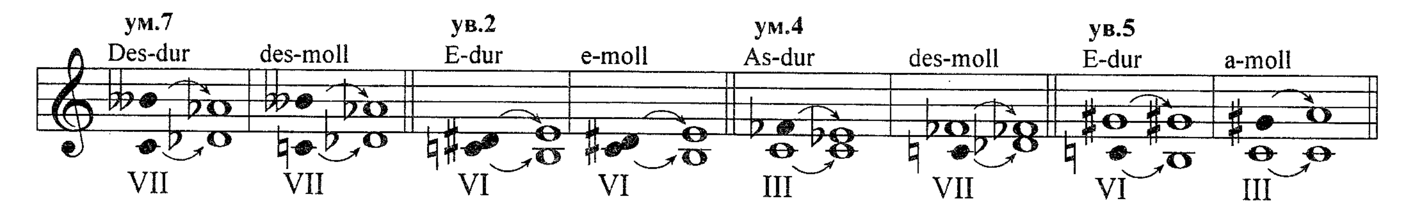


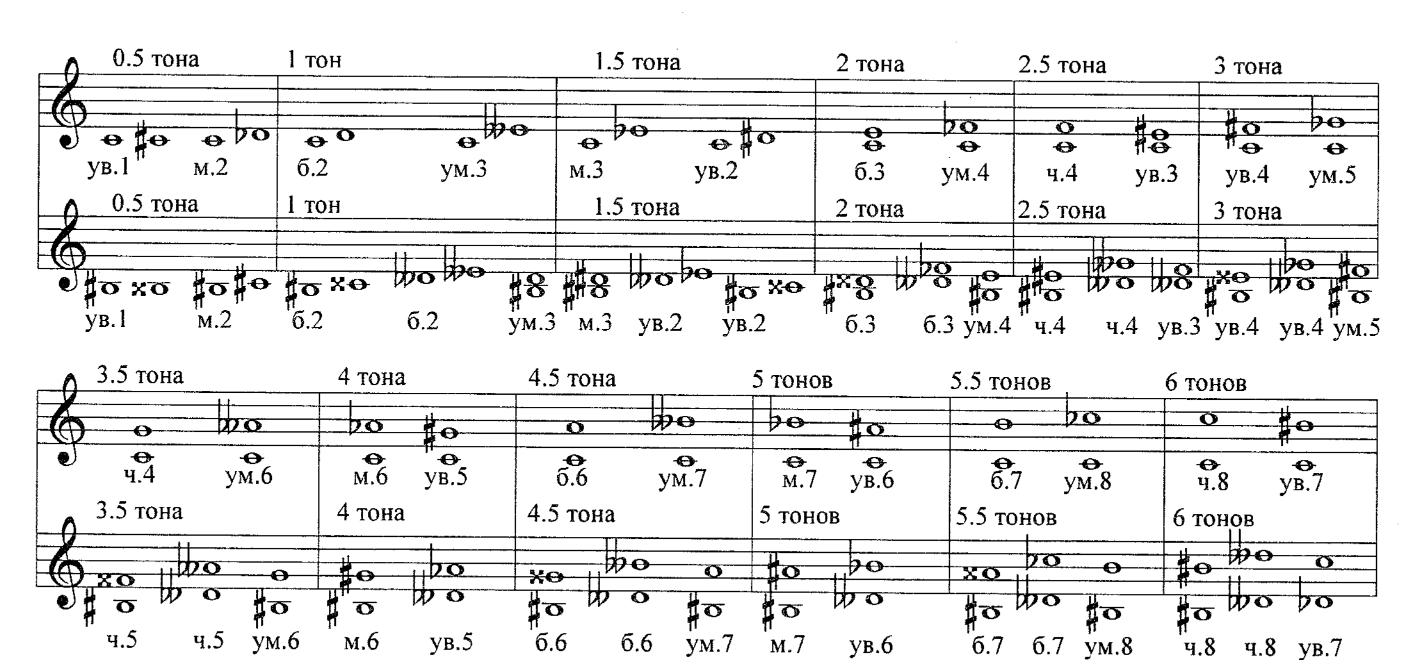
ТАБЛИЦА УВЕЛИЧЕННЫХ И УМЕНЬШЕНЫХ ИНТЕРВАЛОВ

Таблица № 16

Интервалы		МАЖОР							МИНОР						
тритоны	ув.4				IV		VI♭					IV		VI	
	ум.5		II					VII		II					VII♯
характерные интервалы	ув.2						VI♭							VI	
	ум.7							VII							VII♯
	ув.5						VI♭				III				
	ум.4			III											VII♯

12. Энгармонизм интервалов

Энгармонически равные интервалы — это интервалы одинаковые по звучанию, но разные по названию и написанию:
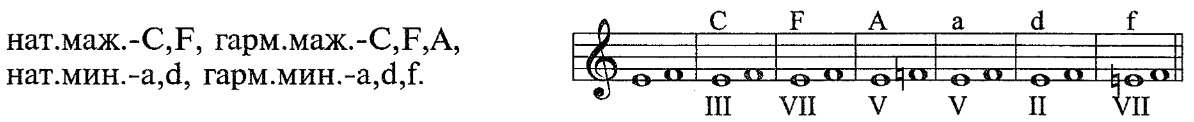


13. Определение тональностей, в которых встречается интервал

Определить тональности, в которых встречается тот или иной интервал, можно двумя способами. Например, где встретится малая секунда МИ-ФА?

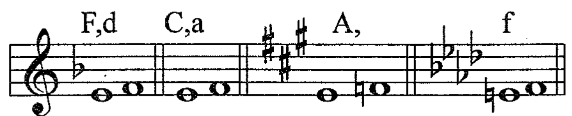
1. По ступеням гаммы. Из таблиц 14 и 15 видно, что м.2 бывает в натуральном мажоре (нат. маж.) на III и VII ступенях, в гармоническом мажоре (гарм. маж.) — еще и на V ступени, в натуральном миноре (нат. мин.) — на II и V ступенях, в гармоническом миноре (гарм. мин.) — еще и на VII ступени.Звук МИ последовательно принимаем за каждую из этих ступеней, получаются тональности:

нат.маж.-C,F, гарм.маж.-C,F,A, нат.мин.-a,d, гарм.мин.-a,d,f.



2. По квинтовому кругу. Берем ту часть квинтового круга, где возможен данный интервал и гармонические виды других гамм (мажор и минор):

F-dur, C-dur+гармонические виды-A-dur и f-moll, d-moll, a-moll.



Гармонические виды каких гамм добавляются к отрезку квинтового круга?

а) в малых и уменьшенных интервалах **нижний** звук — это VII ступень гармонического минора, а **верхний** — VI ступень гармонического мажора.В данном примере в малой секунде МИ — ФА звук МИ — VII ступень в гармоническом f-moll, а звук ФА — VI ступень в гармоническом A-dur;

б) в больших и увеличенных интервалах **нижний** звук — VI ступень гармонического мажора, а **верхний** — VII ступень гармонического минора.Например, большая септима ФА-МИ встретится в гармоническом A-dur и в гармоническом f-moll.

VI. Аккорды

1. Виды аккордов по количеству звуков
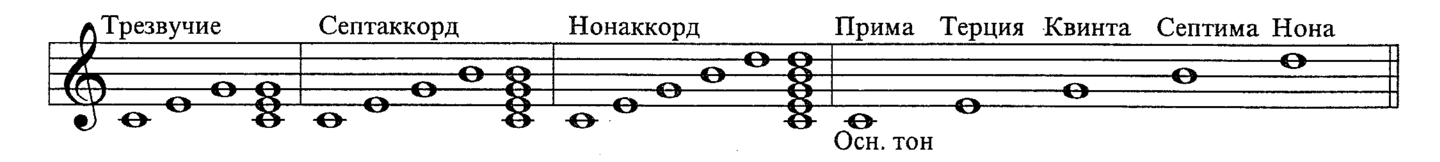
Аккорд — созвучие из 3 и более звуков. Звуки аккорда расположены по терциям, или могут быть так расположены в результате перестановок*.

Трезвучие — аккорд из 3 звуков, расположенных по терциям, обозначается $^5_3$, так как от нижнего звука до среднего — терция, а от нижнего до верхнего — квинта. Интервальный состав: 3+3.

Септаккорд — аккорд из 4 звуков, расположенных по терциям, обозначается “7”, так как между крайними звуками септима (7). Интервальный состав: 3+3+3.

Нонаккорд — аккорд из 5 звуков, расположенных по терциям, обозначается “9”, так как между крайними звуками нона (9). Интервальный состав: 3+3+3+3.

Нижний звук аккорда называется *основной тон* или *прима,* остальные — по названию интервала от основного тона до данного звука.



* Реже встречаются аккорды нетерцового строения, например, аккорды, построенные по квартам (в русских народных песнях, в музыке Скрябина, Хиндемита и др.).

Каждый аккорд имеет два свойства, две стороны: *фоническую* (красочную), которая зависит от интервального состава, и *ладовую* (функциональную), зависящую от роли аккорда в ладу.

2. Трезвучия. Типы трезвучий

Существует 4 типа трезвучий, они отличаются строением (интервальным составом) и звучанием.

1. **Мажорное** (или большое) трезвучие: Б.$\frac{5}{3}$ = б.3 + м.3. Слово "мажор" (лат. — major — больший) относится к нижней большой терции аккорда. Звучит светло, ярко, радостно.

2. **Минорное** (или малое) трезвучие: М.$\frac{5}{3}$ = м.3 + б.3. Слово "минор" (лат. minor - меньший) относится к нижней малой терции аккорда. Звучит грустно, печально.

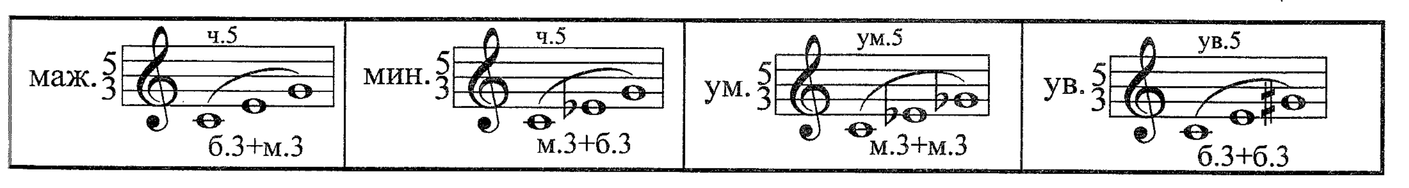
3. **Уменьшённое** трезвучие: ум.$\frac{5}{3}$ = м.3 + м.3. Между крайними звуками образуется уменьшенная квинта (ум.5). Звучит напряженно, так как все звуки неустойчивые.

4. **Увеличенное** трезвучие: ув.$\frac{5}{3}$= б.3 + б.3. Между крайними звуками образуется увеличенная квинта (ув.5). Трезвучие звучит неустойчиво, но не так резко, как уменьшенное, так как неустойчивым является только один звук, два других — устойчивые.

Мажорное и минорное трезвучия являются консонирующими, так как состоят из консонансов, уменьшенное и увеличенное — диссонирующими, так как в их составе есть диссонансы (ум.5, ув.5).

ТАБЛИЦА ТРЕЗВУЧИЙ

Таблица № 17



3. Обращения трезвучий

Обращение — перенос нижнего звука на октаву вверх. Трезвучие имеет два обращения:

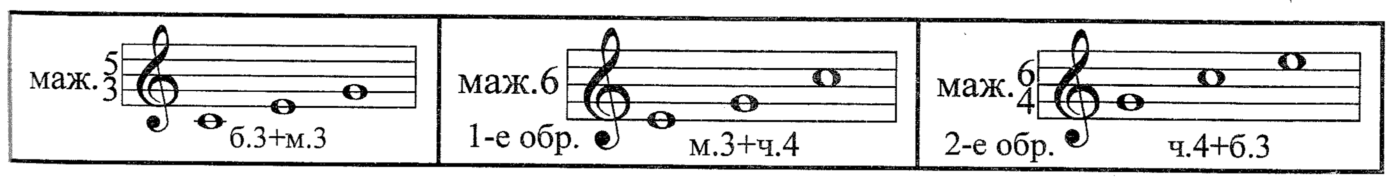
1-е обращение — *секстаккорд*, обозначается — 6, так как между его крайними звуками — секста. Секстаккорд состоит из терции и кварты (3+4). Это положение трезвучия, в котором нижним звуком является терцовый тон.

2-е обращение — *квартсекстаккорд*, обозначается - $\frac{6}{4}$, так как от нижнего звука до среднего — кварта, от нижнего до верхнего — секста. Квартсекстаккорд состоит из кварты и терции (4+3). Это положение трезвучия, в котором нижним звуком является квинтовый тон.

ТАБЛИЦЫ ТРЕЗВУЧИЙ И ИХ ОБРАЩЕНИЙ

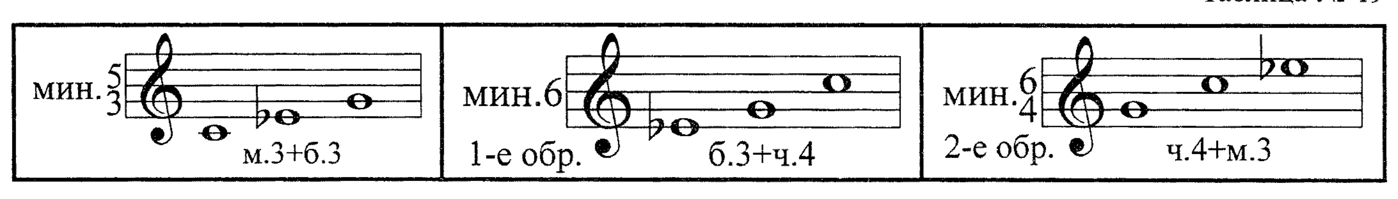
Мажор

Таблица № 18



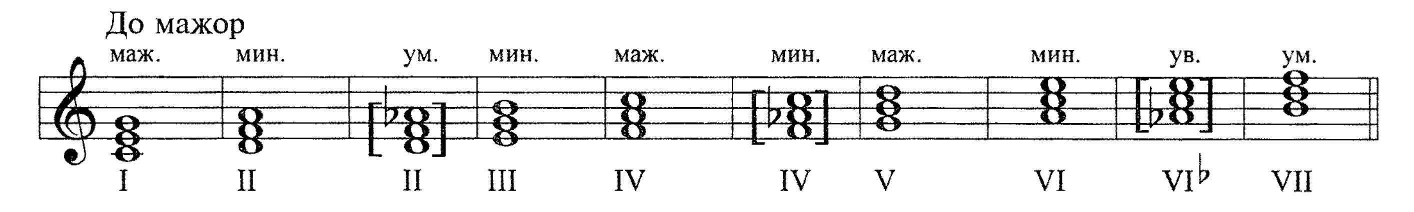
Минор

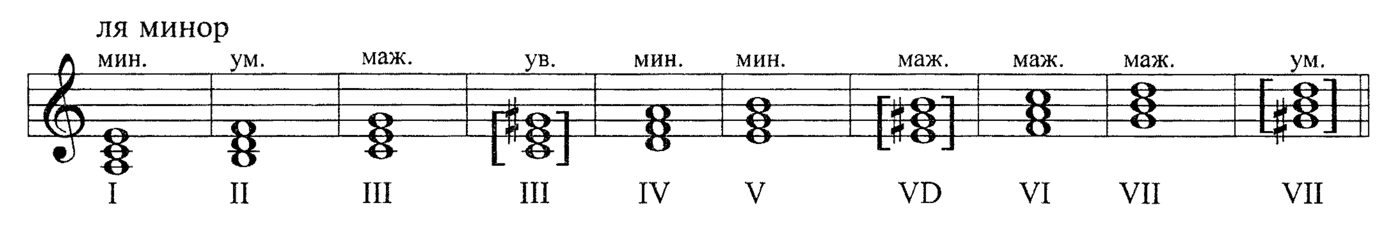
Таблица № 19



4. Трезвучия в тональности. Главные и побочные трезвучия лада

На каждой ступени лада можно построить трезвучие, значит, в ладу — 7 основных трезвучий. Они разные по интервальному составу и звучанию.





Главные трезвучия лада — это трезвучия, построенные на главных ступенях лада (см. с. 27): *тоническое*, *субдоминантовое* и *доминантовое.*

***Тоническое** трезвучие* — это трезвучие I ступени (T — I ступень).

***Субдоминантовое** трезвучие* — это трезвучие на IV ступени (S — IV ступень).

***Доминантовое** трезвучие* — это трезвучие на V ступени (D — V ступень). В миноре оно чаще применяется в гармоническом виде лада, где звучит как мажорное.

Эти трезвучия называются главными, потому что они:

1) строятся на главных ступенях гаммы, (I — T, IV — S, V — D);

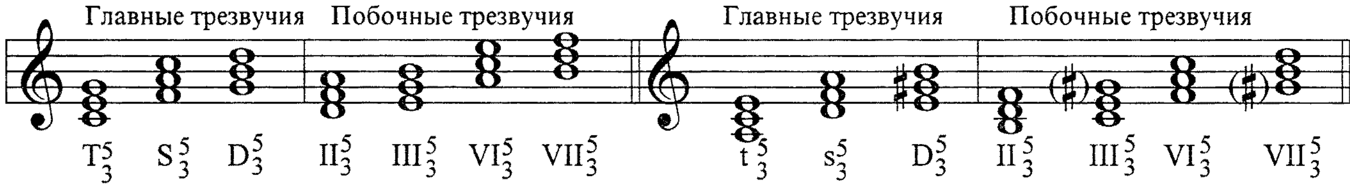
2) отражают ладовый характер звучания: в натуральном мажоре они мажорные, а в натуральном миноре — минорные;

3) выражают ладовые функции (взаимоотношения устоя или неустоя в ладу);

4) играют ведущую роль в гармонизации мелодий (подборе аккомпанемента).

Остальные трезвучия называются *побочными*, имеют в ладу второстепенное значение.

До мажор ля минор



ТАБЛИЦЫ ТРЕЗВУЧИЙ В ТОНАЛЬНОСТИ

Мажор

Таблица № 20

Тип трезвучия	Кол-во	Натуральный мажор							Кол-во	Гармонический мажор						
маж. $^5_3$	3	TI			SIV	DV			2	TI				DV		
мин. $^5_3$	3		II	III			VI		2			III	SIV			
ум. $^5_3$	1							VII	2		II					VII
ув. $^5_3$	нет								1						VI♭	
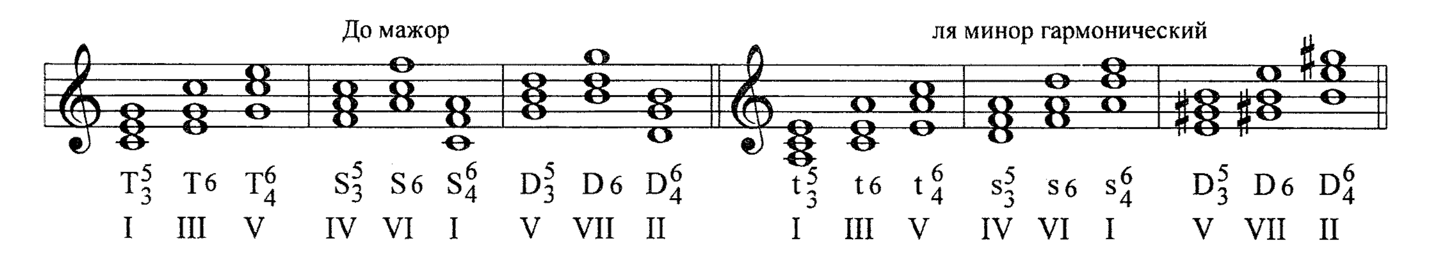
Минор

Таблица № 21

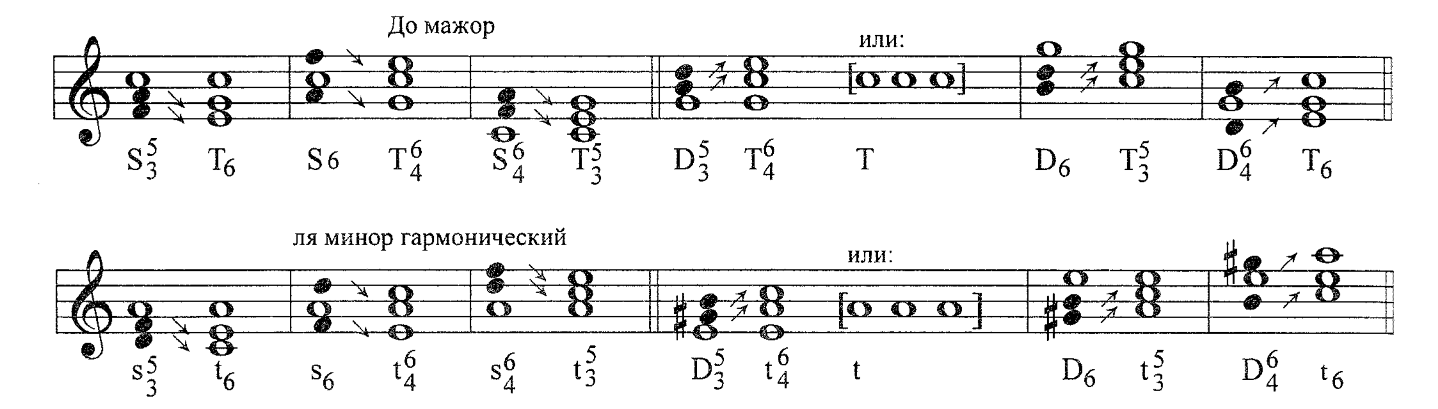
Тип трезвучия	Кол-во	Натуральный минор							Кол-во	Гармонический минор						
маж. $^5_3$	3			III			VI	VII	2					DV	VI	
мин. $^5_3$	3	tI			sIV	dV			2	tI			sIV			
ум. $^5_3$	1		II						2		II					VII♯
ув. $^5_3$	нет								1			III				

5. Обращения главных трезвучий. Разрешение

Каждое из главных трезвучий имеет два обращения: секстаккорд и квартсекстаккорд (см. стр.51).
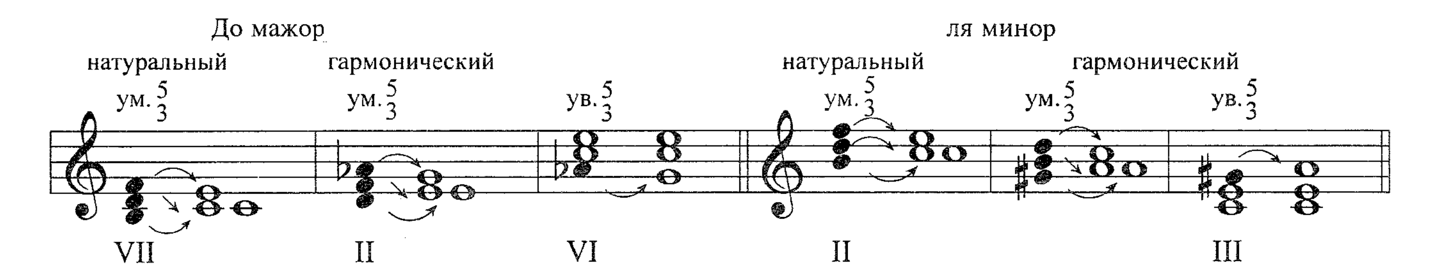


Субдоминантовое и доминантовое трезвучия и их обращения разрешаются в тонические аккорды по ладовому тяготению: общий с тоническим трезвучием звук остается на месте, два других переводятся на секунду (от S — вниз, от D — вверх).



6. Уменьшенные и увеличенные трезвучия

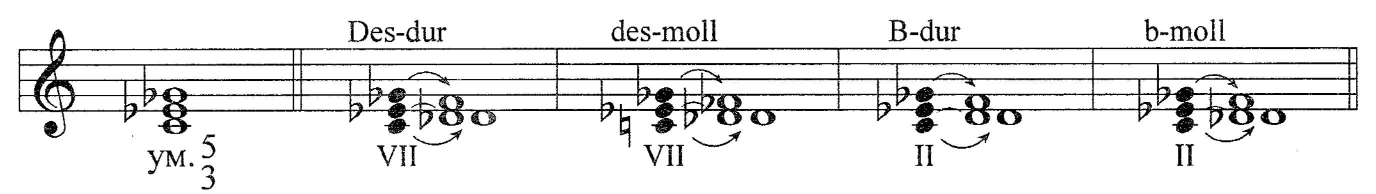
Уменьшенные и увеличенные трезвучия — это трезвучия, в которых содержатся диссонирующие интервалы: ум.5 в уменьшенном трезвучии, ув.5 — в увеличенном трезвучии. Эти трезвучия в тональности являются побочными, диссонирующими и разрешаются по ладовому тяготению (см.с. 27, 48).

а. В ТОНАЛЬНОСТИ

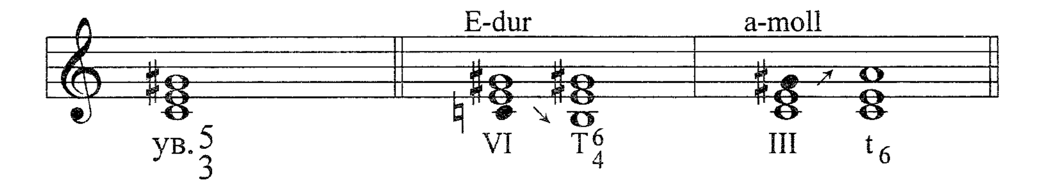


б. ОТ ЗВУКА. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ТОНАЛЬНОСТЕЙ. РАЗРЕШЕНИЕ

Каждое уменьшенное трезвучие можно разрешить в четыре тональности: две мажорные и две минорные.



Каждое увеличенное трезвучие можно разрешить в две тональности: мажорную и минорную.



Уменьшенное трезвучие разрешается внутрь, в терцию, с удвоением нижнего звука. Увеличенное трезвучие разрешается: в мажоре — нижним звуком вниз на полтона, в T^6_4, в миноре — верхним звуком вверх на полтона, в t6.

7. Четырехзвучные аккорды

а. СЕПТАККОРД, ЕГО ОБРАЩЕНИЯ

Септаккорд — это аккорд из 4 звуков, расположенных по терциям. Обозначается -7, так как его крайние звуки образуют септиму. Нижний звук септаккорда называется **прима** (основной тон), а остальные — по названию интервала от основного тона.

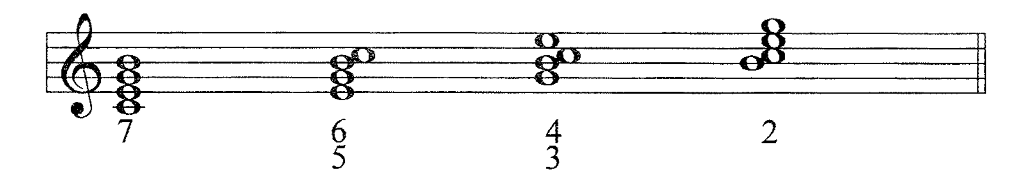


Каждый септаккорд имеет три обращения:

1. *квинтсекстаккорд* - $^6_5$; интервальный состав: 3+3+2 (трезвучие и секунда),

2. *терцквартаккорд* - $^4_3$; интервальный состав: 3+2+3 (терция, секунда, терция),

3. *секундаккорд* — 2; интервальный состав: 2+3+3 (секунда и трезвучие).



В обращениях септаккорда есть секунда, в 1-м обращении она наверху, во 2-м — в середине, в 3-м внизу. **Верхний** звук секунды — **основной** тон аккорда, **нижний** — **септима**.

б. ТИПЫ СЕПТАККОРДОВ

Бывает 7 типов септаккордов: три малых, три больших, один уменьшенный. Название септаккорда зависит от того, какая септима между крайними звуками (малая, большая или уменьшенная) и какое трезвучие лежит в основании (мажорное, минорное, уменьшенное или увеличенное).

1) *Малый мажорный септаккорд* состоит из малой септимы и мажорного трезвучия, встречается на V ступени мажора и гармонического минора (как доминантсептаккорд D7) и на VII ступени натурального минора.

Состав: б.3+м.3+м.3 (м.7; маж.$^5_3$)

2) *Малый минорный* — состоит из малой септимы и минорного трезвучия, встречается на II, III и VI ступенях натурального мажора и I, IV и V ступенях натурального минора.

Состав: м.3+б.3+м.3 (м.7; мин.$^5_3$)

3) *Малый* с уменьшенной квинтой — состоит из малой септимы и уменьшенного трезвучия, встречается на VII ступени натурального мажора (как вводный) и на II ступени минора и гармонического мажора.

м.7

Состав: м.3+м.3+б.3

ум. $^5_3$

4) *Уменьшенный* — состоит из трех малых терций, то есть из уменьшенной септимы и уменьшенного трезвучия, встречается на VII ступени гармонического мажора и минора, поэтому называется “вводный”.

ум.7

Состав: м.3+м.3+м.3

ум. $^5_3$

5) *Большой мажорный* — состоит из большой септимы и мажорного трезвучия, встречается на I, IV ступенях натурального мажора и III, VI ступенях натурального минора.

б.7

Состав: б.3+м.3+б.3

маж.$^5_3$

6) *Большой минорный* — состоит из большой септимы и минорного трезвучия, встречается на IV ступени гармонического мажора и I ступени гармонического минора.

б.7

Состав: м.3+б.3+б.3
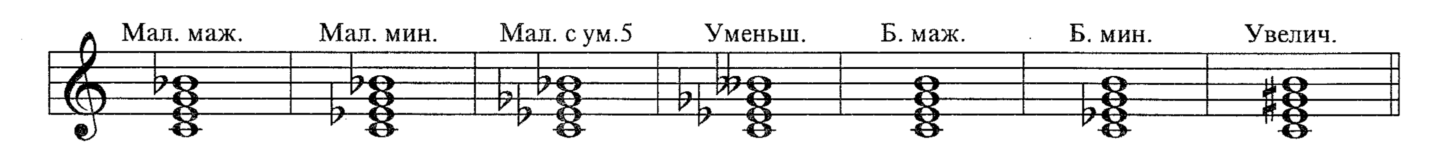
мин.$^5_3$

7) *Увеличенный* — состоит из большой септимы и увеличенного трезвучия, встречается на VI ступени гармонического мажора и на III ступени гармонического минора.

б.7

Состав: б.3+б.3+м.3

ув. $^5_3$



Все септаккорды относятся к диссонирующим созвучиям и требуют разрешения. В школьном курсе изучаются основные септаккорды: D7, II7, VII7.

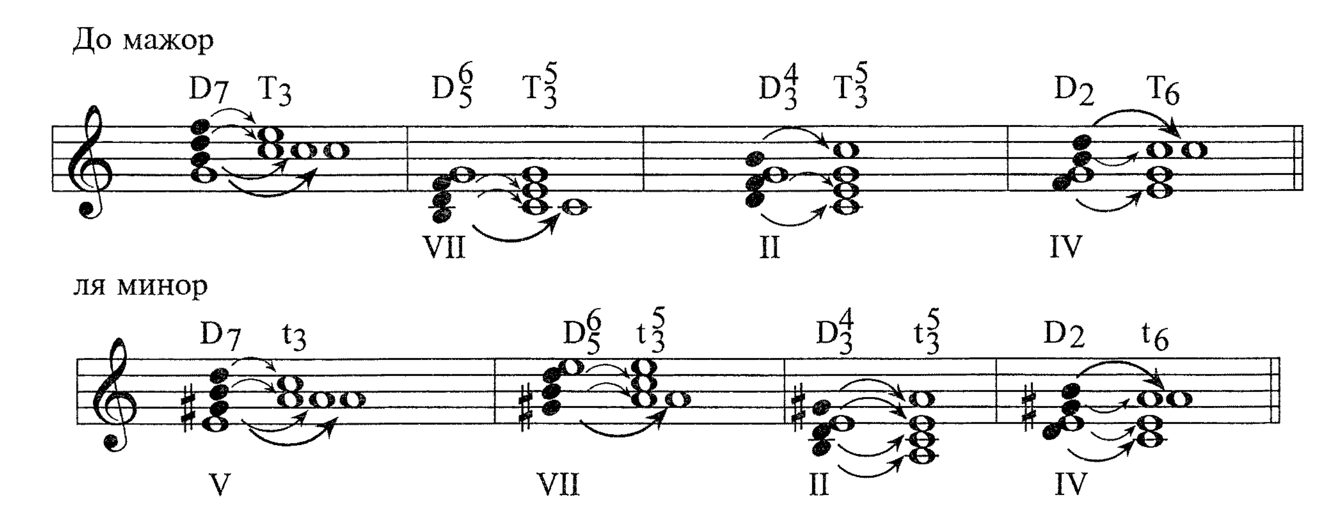
8. Доминантсептаккорд с обращениями в тональности

Доминантсептаккорд (D7) — аккорд из 4 звуков, расположенных по терциям,строится на V ступени мажора и гармонического минора, по типу — малый мажорный. Интервальный состав: б.3+м.3+м.3.Разрешается в тоническую терцию с утроенной тоникой. V ступень идет скачком в I, VII и II — в I ступень, а IV — в III ступень. В классической музыке встречаются случаи разрешения D7 в трезвучие VI ступени.Такой прием называется *прерванный оборот*. Его используют в тех случаях, когда необходимо расширить музыкальное построение.

1-е обращение — *доминантовый квинтсекстаккорд* — D^6_5, строится на VII ступени, разрешается в тоническое трезвучие с удвоенной тоникой. Состав: м.3+м.3+б.2.

2-е обращение — *доминантовый терцквартаккорд* — D^4_3 строится на II ступени, разрешается в полное тоническое трезвучие (удвоение тоники в октаву). Состав: м.3+б.2+б.3.

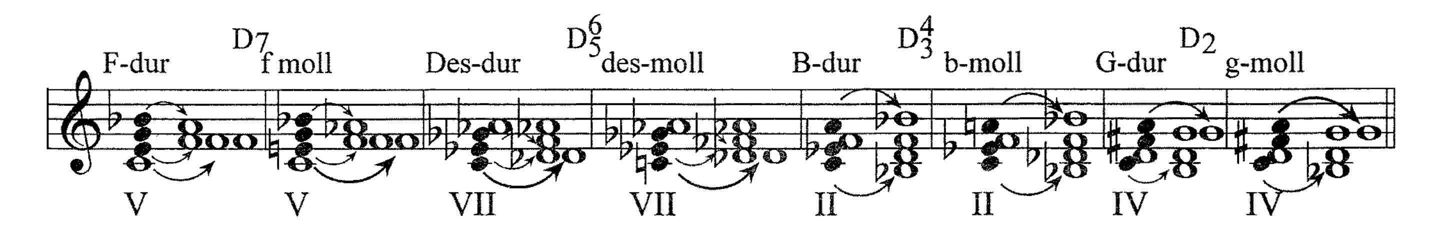
3-е обращение — *доминантовый секундаккорд* — D2, строится на IV ступени, разрешается в тонический секстаккорд с удвоением тоники.Состав: б.2+б.3+м.3.



9. Доминантсептаккорд с обращениями от звука

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ТОНАЛЬНОСТЕЙ. РАЗРЕШЕНИЕ

Доминантсептаккорд и каждое его обращение можно разрешить в две тональности: одноименные мажор и минор.
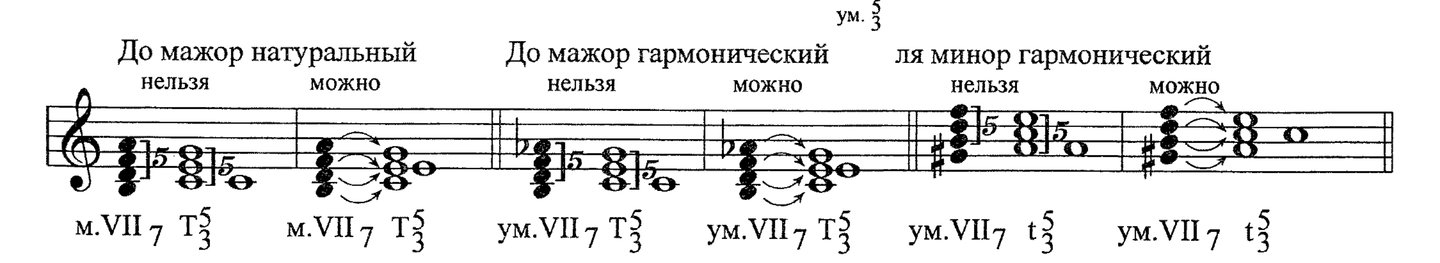


10. Вводные септаккорды с обращениями в тональности

Вводные септаккорды — это септаккорды на VII ступени лада, на вводном тоне.

1. *Малый вводный* — м.VII7, по типу — малый с уменьшенной квинтой. Встречается в натуральном мажоре. Разрешается в тоническое трезвучие с удвоением терцового тона (III ступени лада), чтобы при разрешении избежать параллельных квинт. Состав: м.3+м.3+б.3 (ум. $^5_3$)

2. Уменьшенный вводный — ум. VII7. Встречается только в гармонических ладах. Разрешается в тоническое трезвучие с удвоением терции (III ступени лада), чтобы при разрешении избежать параллельных квинт. Состав: м.3+м.3+м.3 (ум.7; ум. $^5_3$)



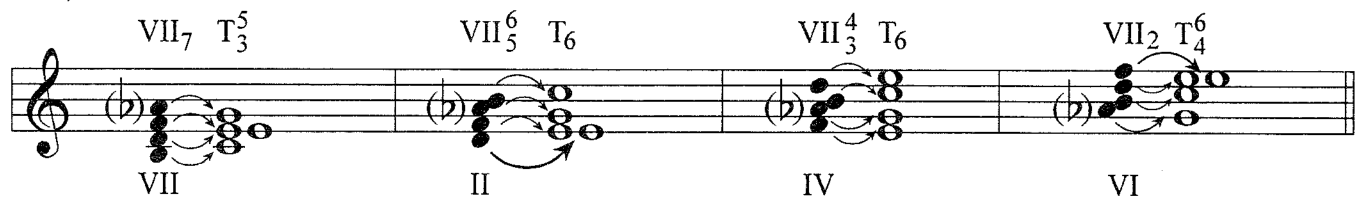
ОБРАЩЕНИЯ ВВОДНЫХ СЕПТАККОРДОВ. РАЗРЕШЕНИЕ

1-е обращение — вводный квинтсекстаккорд — VII^6_5, строится на II ступени лада.

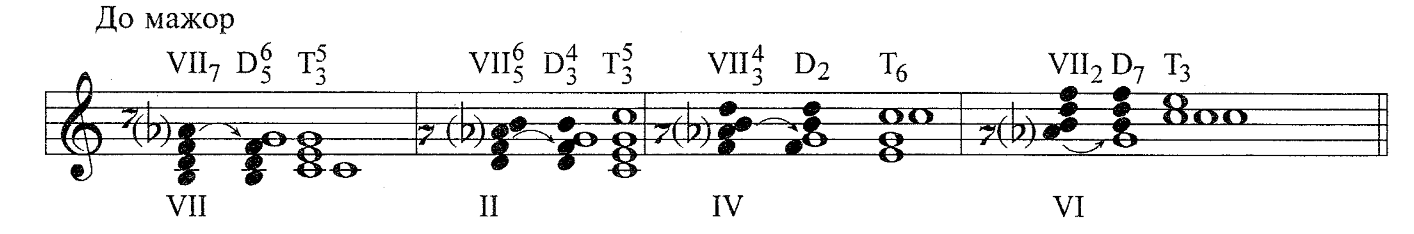
2-е обращение — вводный терцквартаккорд — VII^4_3, строится на IV ступени лада.

3-е обращение — вводный секундаккорд — VII2, строится на VI ступени лада.

Первый способ разрешения — сразу в тонический аккорд. Обращения вводного септаккорда разрешаются в тонические аккорды с удвоением терцового тона (III ступени лада):

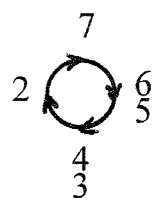


Второй способ разрешения (внутрифункциональное) — в доминантовый аккорд. Для этого опускается септима, получается следующее по названию обращение доминантсептаккорда.
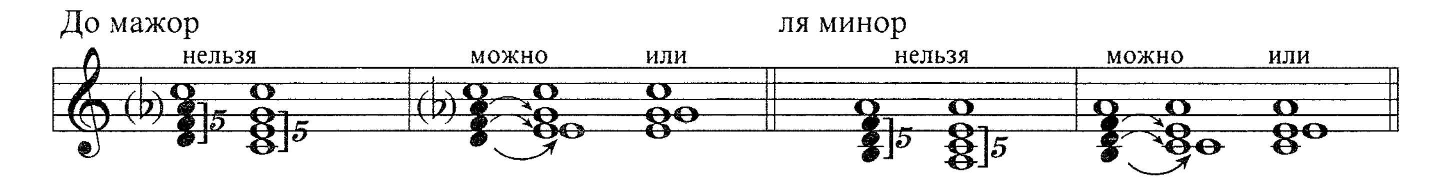


Уменьшенный вводный септаккорд состоит из малых терций, все его обращения звучат одинаково, так как интервалы энгармонически равны (м.3=ув.2).

Схема перехода VII7 в D7 и его обращения:



11. Септаккорд II ступени с обращениями в тональности

Септаккорд II ступени — II7. В натуральном мажоре он — малый минорный, в гармоническом мажоре и миноре — малый с ум.5. Разрешается в тонический секстаккорд с удвоением терции (III ступень тональности) или квинты (V ступень тональности), чтобы при разрешении избежать параллельных квинт.

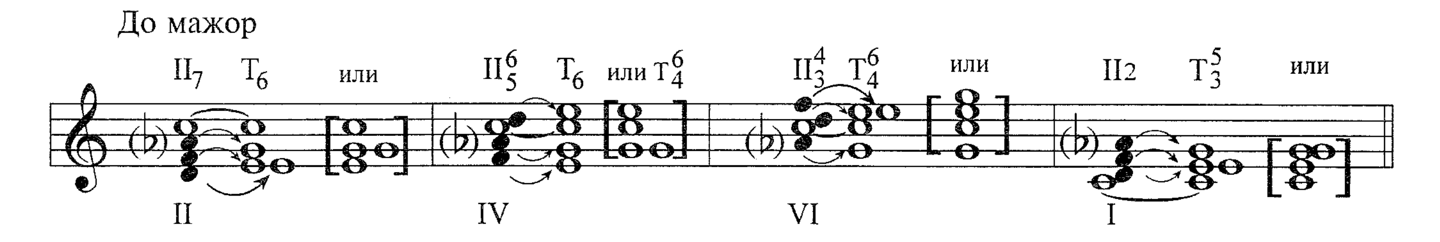


1 обращение — квинтсекстаккорд II ступени (II6), строится на IV ступени лада.

2 обращение — терцквартаккорд II ступени (II^4_3), строится на VI ступени лада.

3 обращение — секундаккорд II ступени (II2), строится на I ступени лада.

Первый способ разрешения — сразу в тонический аккорд. Обращения септаккорда II ступени разрешаются в тонические аккорды с удвоением терции (III ступень тональности) или квинты (V ступень тональности):



Второй способ разрешения — в доминантовый аккорд. Для этого опускается квинта и септима, и получившийся аккорд разрешается по правилам.

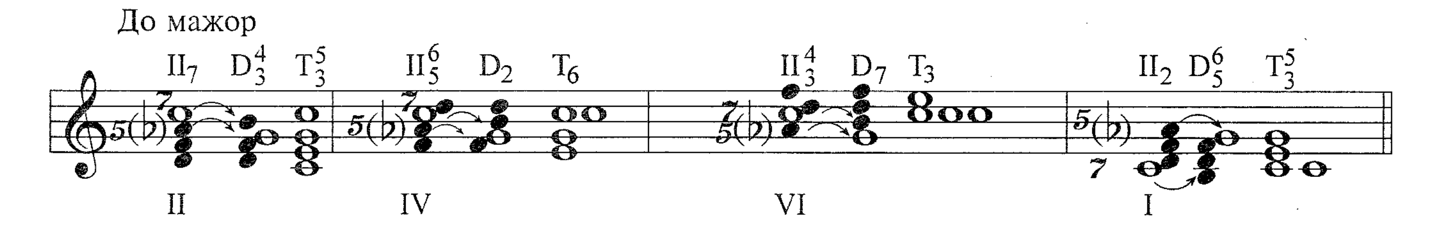
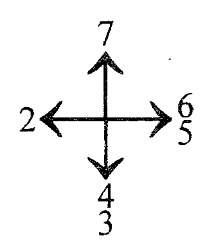


Схема перехода II7 в D7 и его обращения:



Разрешение септаккордов

Любой септаккорд можно разрешить движением **септимы** аккорда вниз. Получается цепочка неустойчивых аккордов (септаккордов и обращений септаккордов различных ступеней), которая приводит к тонике.

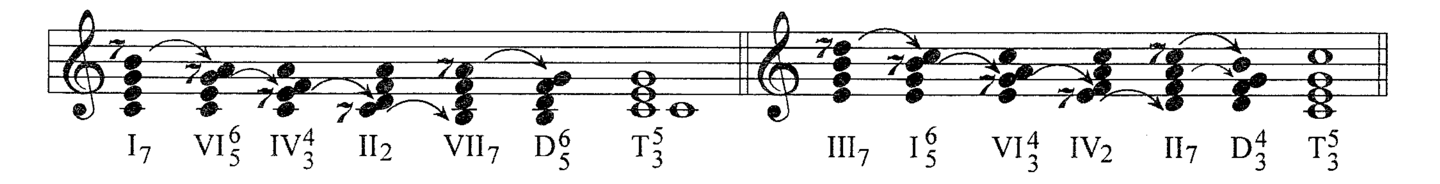


ТАБЛИЦА СЕПТАККОРДОВ

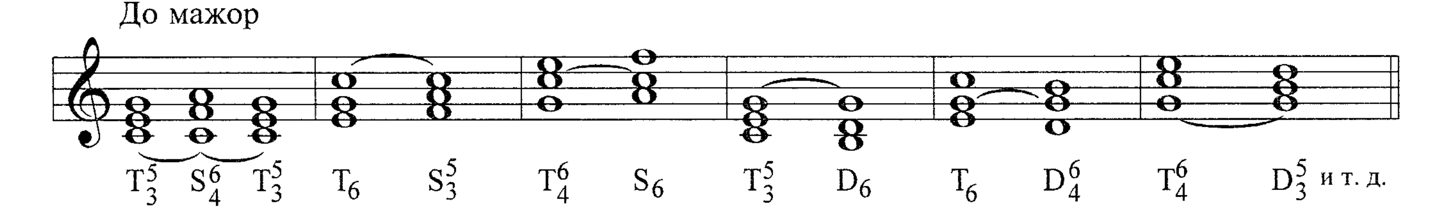
Таблица № 22

Аккорд	Состав	Мажор		Минор гармонический	
		Ступень	Разрешение	Ступень	Разрешение
D_7	б.3+м.3+м.3	V	T_3 с утр. T	V	t_3 с утр. t
1 обр. D^6_5	м.3+м.3+б.2	VII	T^5_3 с удв. T	VII	t^5_3 с удв. t
2 обр. D^4_3	м.3+б.2+б.3	II	T^5_3 с удв. T	II	t^5_3 с удв. t
3 обр. D_2	б.2+б.3+м.3	IV	T_6 с удв. T	IV	t_6 с удв. t
м.VII_7 нат.маж.	м.3+м.3+б.3	VII	T^5_3 с удв. III ст.		t^5_3 с удв. III ст.
м.VII^6_5 нат.маж.	м.3+б.3+б.2	II	T_6 с удв. III ст.		t_6 с удв. III ст.
м.VII^4_3 нат. маж.	б.3+б.2+м.3	IV	T_6 с удв. III ст.		t_6 с удв. III ст.
м.VII_2 нат. маж.	б.2+м.3+м.3	VI	T^6_4 с удв. III ст.		t^6_4 с удв. III ст.
ум.VII_7 гарм. маж.	м.3+м.3+м.3	VII	T^5_3 с удв. III ст.	VII	t^5_3 с удв. III ст.
мал. мин. 7	м.3+б.3+м.3	II,III,VI		нат.I,IV,V гарм. IV	
II_7 нат. маж. гарм. маж. и мин.	м.3+б.3+м.3 м.3+м.3+б.3	II	T_6 с удв. III ст.		t_6 с удв. III ст.
II^6_5 нат.маж. гарм.маж. и мин.	б.3+м.3+б.2 м.3+б.3+б.2	IV	T_6 с удв. III ст.		t_6 с удв. III ст.
II^4_3 нат. маж. гарм. маж. и мин.	м.3+б.2+м.3 б.3+б.2+м.3	VI	T^6_4 с удв. III ст.		t^6_4 с удв.III ст.
II_2 нат. маж гарм. маж.	б.2+м.3+б.3 б.2+м.3+м.3	I	T^5_3 с удв. III ст.		t^5_3 с удв. III ст.
м. маж. 7	б.3+м.3+б.3	I,IV		нат. III,VI гарм. нет	
увелич. 7	б.3+б.3+м.3	натур. - нет гарм. - VI♭		нат. нет гарм. III	

12. Соединение аккордов в цепочки

Аккордовые цепочки — это последовательность различных аккордов. Аккорды в цепочках чаще всего соединяются таким образом, чтобы не было скачков при переходе от одного аккорда к другому.

До мажор



Играть цепочки:

T^5_3 - S^6_4 - T^5_3	T6 - S^5_3 - D2 — T6	T^6_4 - D^5_3 - D7 - T3	T^5_3-S^6_4-II2-VII7-D^6_5-T^5_3
T^5_3 - D6 - D^6_5 - T^5_3	T6 - D^4_3 - T^5_3	T^6_4-D7-VI^5_3-S6 - D^6_5 - T^5_3	T^5_3 - T6 - S^5_3 - II^6_5 - D2 - T6
T^5_3-S^6_4-D6-D^6_5-T^5_3	T6- D^6_4 - D^4_3 - T^5_3	T^6_4-D^5_3-D2-T6- D^4_3 - T^5_3	T^6_4-D7-VI-II^4_3-VII2-D7 -T3
T^5_3-VII7 - D^6_5 - T^5_3	T6 - II7 - D^4_3 - T^5_3	T^6_4 -D7 - T3-S6-II^4_3-D7-T3	T^5_3 - DD7 - D^4_3 - T^5_3

13. Гармонические тональные функции

Все аккорды по их роли в тональности делятся на три группы.Каждая группа выполняет свои “обязанности”, свою роль, то есть несет определенную функцию.

Функция (лат. — деятельность, обязанность) — это роль звуков и аккордов в ладу, их взаимосвязь.
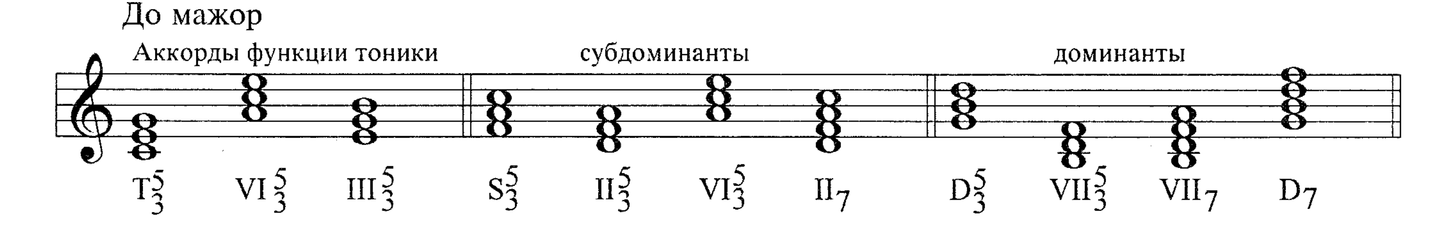
1. Аккорды функции **тоники** — это аккорды, состоящие из устойчивых звуков (аккорды I ступени, отчасти VI,III). Они создают устойчивость в ладу, чувство покоя, разрешение напряжения.

2. Аккорды функции **доминанты** — это аккорды, включающие в себя V и VII ступени лада. Они создают ощущение сильной неустойчивости, остроты тяготения к звукам тонических аккордов.

3. Аккорды функции **субдоминанты** — это неустойчивые аккорды IV, II и VI ступеней. Они тяготеют к тонике, но не так остро,как доминантовые, имея с тоникой один общий звук. Эти аккорды придают яркую своеобразную красочность музыке.

В обращениях аккорды не меняют своей функции.

До мажор



14. Гармонические обороты

Гармонические обороты — это определенная последовательность аккордов различных функций.

Автентические обороты — состоят из аккордов тоники и доминанты: Т — D, D — Т, Т — D — Т.

Плагальные обороты — состоят из аккордов тоники и субдоминанты: T — S, S — T, T — S — T.

Полные обороты включают аккорды всех трех функций: T — S — D — T.

Каденция — окончание музыкального построения, которое сопровождается определенными гармоническими оборотами (см. с. 70).

Автентические каденции состоят из последования аккордов V и I ступеней: половинная T — D (незавершенность мысли), полная D — T (завершенность мысли).

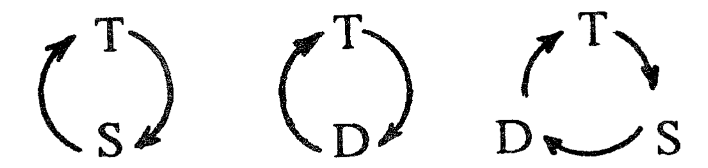
Плагальные каденции состоят из последования аккордов IV и I ступней:

половинная T — S, *полная* S — T. Оборот S — T не обладает таким сильным ощущением завершенности гармонического развития, как D — T.

В каденциях часто используется кадансовый квартсекстаккорд K_4^6 (K_4^6=T_4^6). Это тонический квартсекстаккорд, который здесь звучит неустойчиво и разрешается в доминантовую гармонию.

СХЕМА ГАРМОНИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ

Гармоническое развитие это направленность движения аккордовой цепочки. Основные направления гармонического движения:



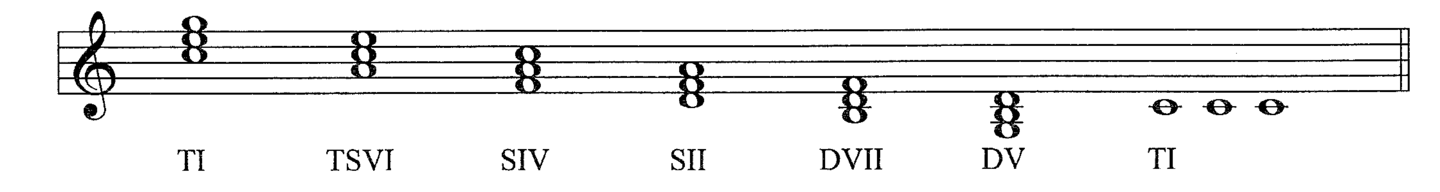
Функциональная логика (направленность движения) аккордовых цепочек следующая:

а) общее направление гармонического развития — в сторону все большей неустойчивости и напряженности: T — S — D.

б) то же внутри каждой функции. S: VI — IV — II; D: VII — V;

в) от простого к сложному: внутри каждого функционального раздела сначала — трехзвучные аккорды, затем — четырехзвучные;
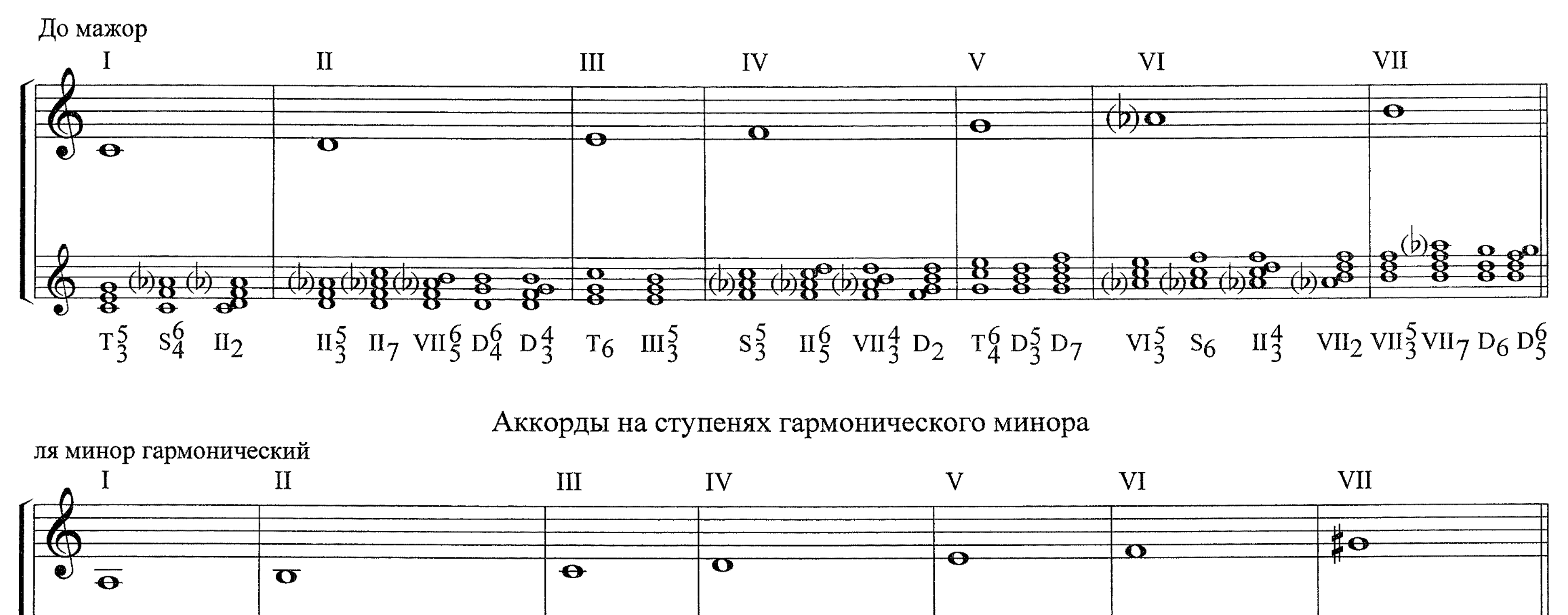
г) движение полного оборота акккордовой цепочки идет по нисходящей терции в сторону усиления ладового тяготения и затем разрешается в звуки тоники:



Стремление неустойчивых созвучий к устойчивым является той силой, которая дает музыке движение. К концу XIX и в XX веке в качестве устойчивых стали применяться и диссонирующие аккорды (усложненная тоника).

15. Аккорды, изучаемые в ДМШ

Аккорды на ступенях мажора



16. Построение аккордов от звука

Чтобы построить аккорд от данного звука, нужно знать, из каких интервалов он состоит.
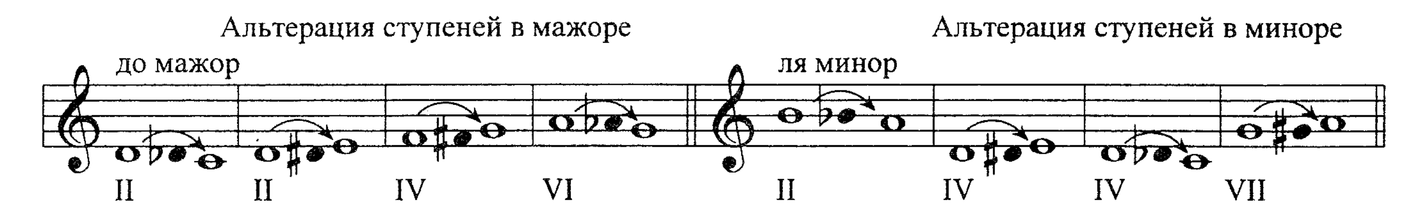
СВОДНАЯ ТАБЛИЦА АККОРДОВ ЗВУКА

Таблица № 23

Название аккордов	Обозначение	Ступень	Интервальный состав	Нотный пример
Мажорное трезвучие	Б.$^5_3$		б.3+м.3	Б.$^5_3$ Б.$_6$ Б.$^6_4$
Мажорный секстаккорд	Б.6		м.3+ч.4	
Мажорный квартсекстаккорд	Б.$^6_4$		ч.4+б.3	
Минорное трезвучие	М.$^5_3$		м.3+б.3	М.$^5_3$ М.$_6$ М.$^6_4$
Минорный секстаккорд	М.6		б.3+ч.4	
Минорный квартсекстаккорд	М.$^6_4$		ч.4+м.3	
Увеличенное трезвучие	ув.$^5_3$		б.3+б.3	ув.$^5_3$ ум.$^5_3$
Уменьшенное трезвучие	ум.$^5_3$		м.3+м.3	
Доминантсептаккорд	D7	V	б.3+м.3+м.3	D7 D$^6_5$ D$^4_3$ D$_2$
Доминантовый квинтсекстаккорд	1 обр.D$^6_5$	VII	м.3+м.3+б.2	
Доминантовый терцквартаккорд	2 обр. D$^4_3$	II	м.3+б.2+б.3	
Доминантовый секундаккорд	3 обр. D2	IV	б.2+б.3+м.3	
Малый вводный септаккорд	м. VII7	VII	м.3+м.3+б.3	м.VII$_7$ ум.VII$_7$ II$_7$
Уменьшенный вводный септаккорд	ум. VII7	VII	м.3+м.3+м.3	
Септаккорд II ступени в натуральном мажоре	II7	II	м.3+б.3+м.3	

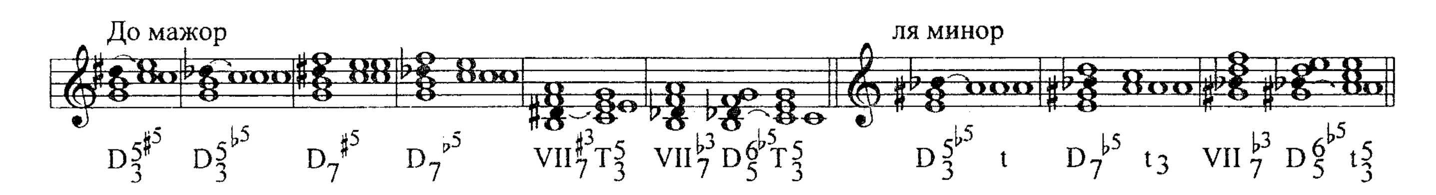
17. Альтерация аккордов

Альтерация аккордов — это хроматическое повышение или понижение на полтона основных ступеней гаммы, из которых состоит аккорд,с целью обострения ладовых тяготений к звукам тонического трезвучия. Функция аккорда при этом не меняется, меняется лишь окраска его звучания (см. с. 37).
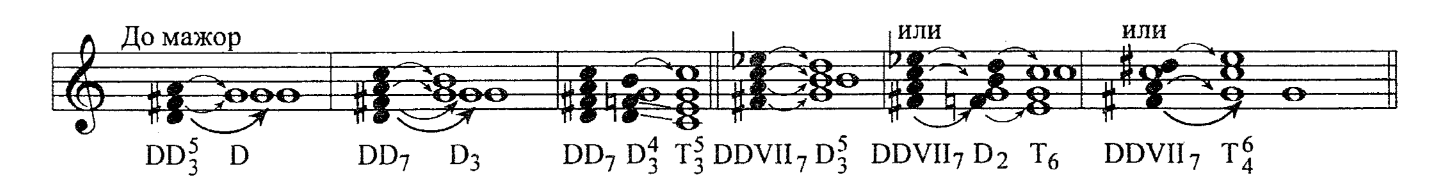


В аккордах повышенная альтерированная ступень разрешается вверх, пониженная — вниз.

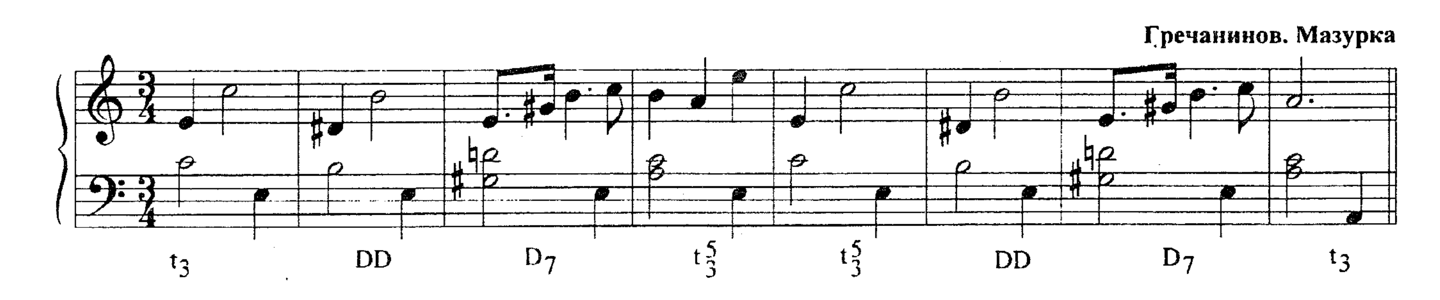
АЛЬТЕРАЦИЯ АККОРДОВ ДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ*



АККОРДЫ ДВОЙНОЙ ДОМИНАНТЫ
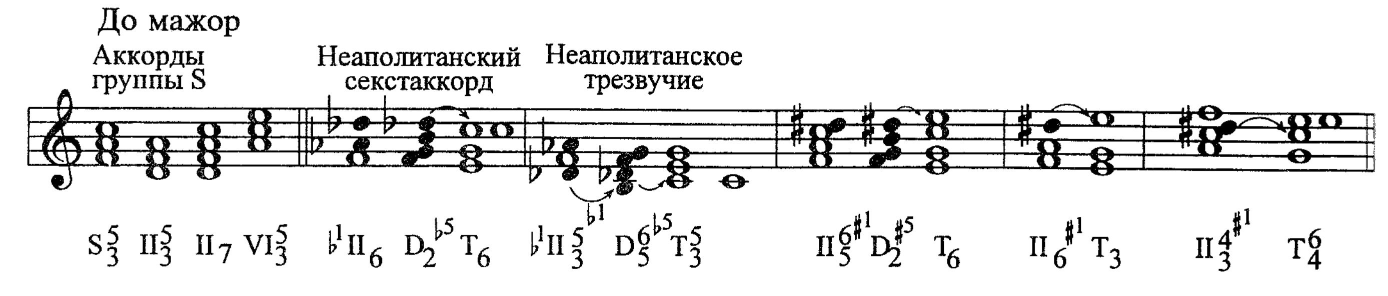
Двойная доминанта (*DD*) — это доминанта к доминанте, то есть хроматические аккорды, которые являются доминантовой гармонией по отношению к доминанте основной тональности. Эти аккорды имеют в своем составе повышенную IV ступень гаммы (вводной тон в доминанту) и разрешаются в звуки D как в свою тонику. Трезвучие и основной септаккорд двойной доминанты строится на II ступени гаммы, вводный септаккорд двойной доминанты — на IV повышенной ступени.





* Повышение тона аккорда обозначается знаком ♯, понижение - знаком ♭.

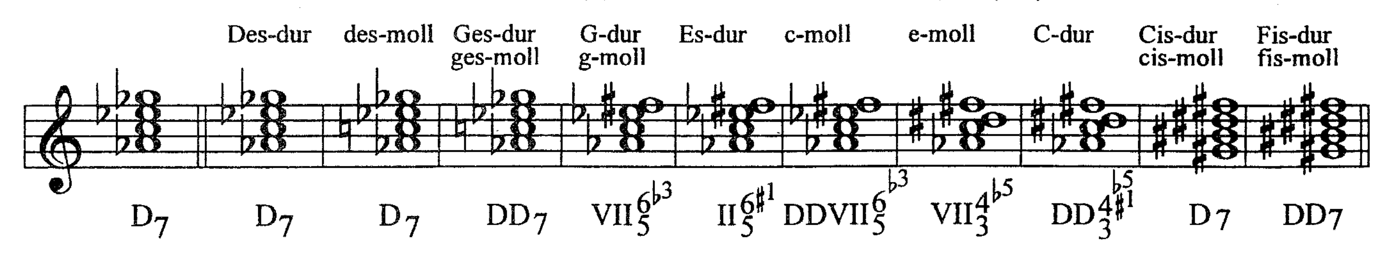
АЛЬТЕРАЦИЯ АККОРДОВ СУБДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ



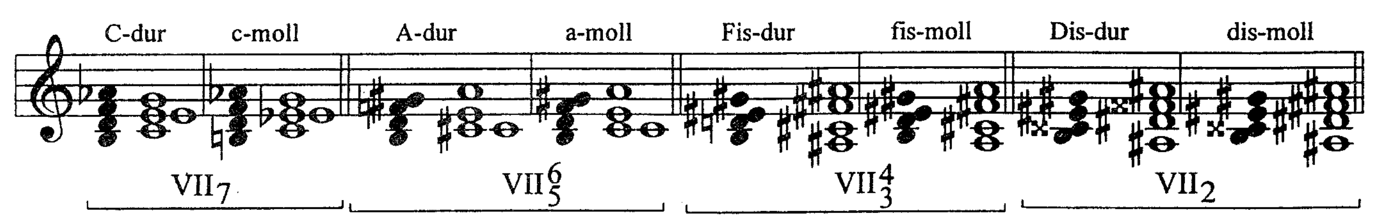
18. Энгармонизм аккордов

Энгармонизм аккордов связан с энгармонизмом звуков (см. с. 5). Он применяется как одно из средств перехода в другие тональности (модуляции). Энгармонически равные аккорды — это аккорды, одинаковые по звучанию,но различные по названию и записи.

ЭНГАРМОНИЗМ ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА (D7):

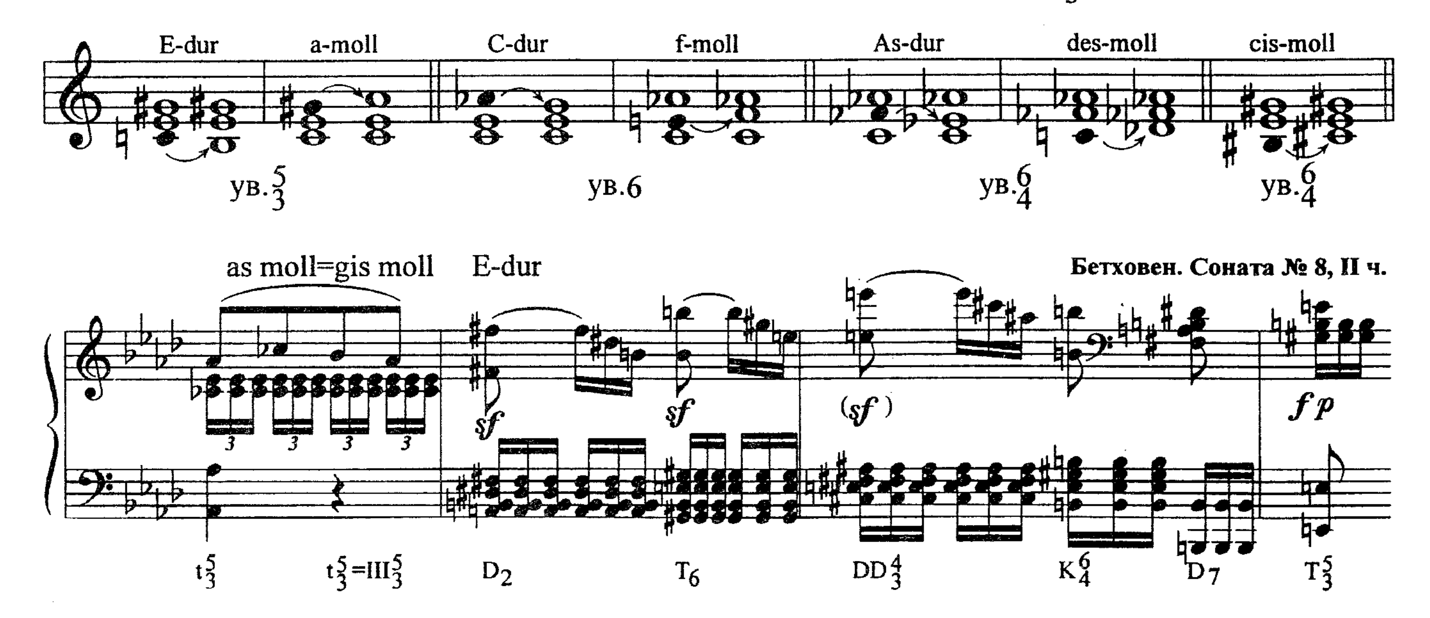


ЭНГАРМОНИЗМ УМЕНЬШЕННОГО СЕПТАККОРДА (УМ. VII7):



Уменьшенный вводной септаккорд можно разрешить в 24 тональности как вводный в тонику, в субдоминанту и доминанту.

ЭНГАРМОНИЗМ УВЕЛИЧЕННОГО ТРЕЗВУЧИЯ (УВ. $^5_3$)
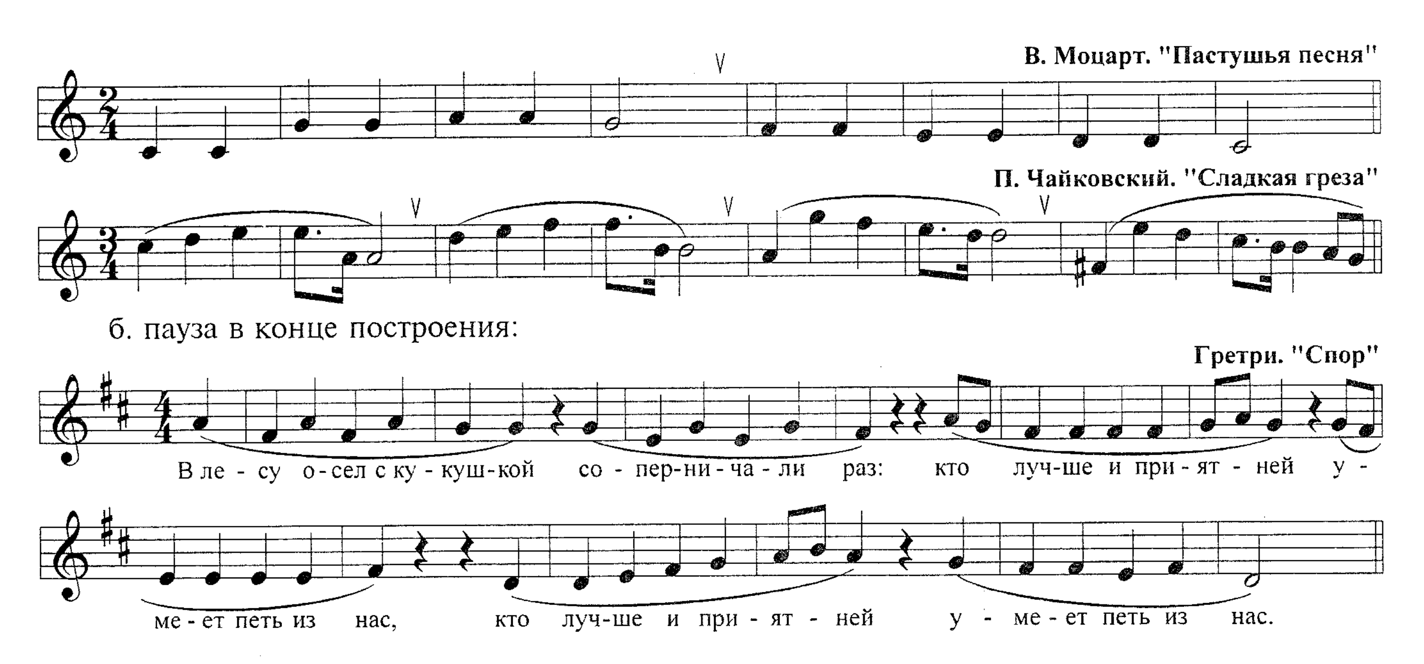


VII. Музыкальная форма
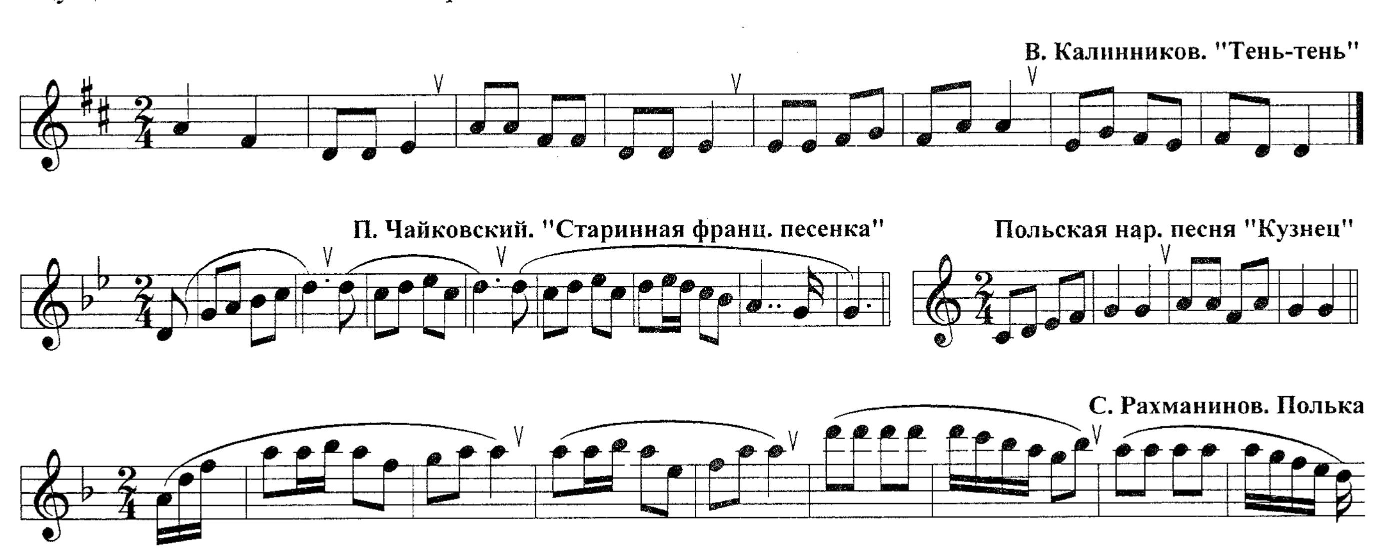
1. Строение музыкального произведения. Музыкальный синтаксис

Всякое музыкальное произведение состоит из отдельных частей, которые вместе создают его форму. *Музыкальная форма* — это строение музыкального произведения, соотношение его частей. *Музыкальный синтаксис* — это взаимодействие мелких осмысленных частей музыкального произведения (мотивов, фраз, предложений и т. п.). Знаками препинания в музыке являются *цезуры* (V) — моменты разделения частей. Признаками цезуры являются:

а. остановка на более долгом звуке:



в. любая повторность (ритмическая, мелодическая; точная, вариантная), которая создает ощущение начала нового построения:



Главные выразительные средства музыки — это *мелодия*, *ритм*, *гармония*.

Мелодия — это музыкальная мысль, выраженная одноголосно, или осмысленная одноголосная последовательность звуков, объединенных с помощью ритма и лада. Мелодия — "душа музыки" (М.И. Глинка), "главная прелесть, главное очарование искусства звуков, без

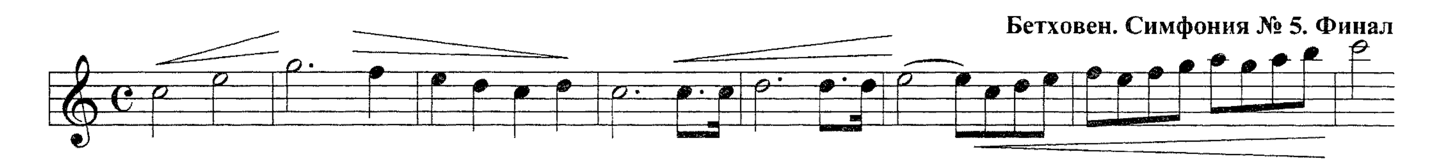
нее все бледно, мертво, несмотря на самые принужденные гармонические сочетания, на чудеса контрапункта и оркестровки" (А. Н. Серов). "Прелесть музыки в мелодии", — утверждал Гайдн.

Движение мелодии создает определенную линию, или мелодический рисунок.

Бывают разные виды мелодического движения.
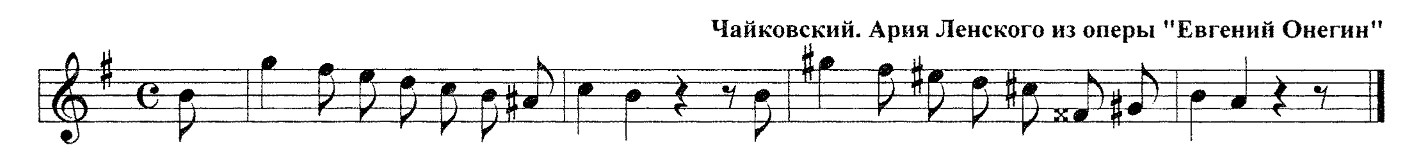
1. Восходящее мелодическое движение — это постепенный переход от более низких к более высоким звукам. Так как высокие звуки в разговоре и пении требуют большего напряжения голоса, восходящее движение производит впечатление нарастания напряженности.

Бетховен. Симфония № 5. Финал



2. Нисходящее мелодическое движение — переход от более высоких к более низким звукам. Такое движение производит впечатление спада напряжения, успокоение, ослабление.

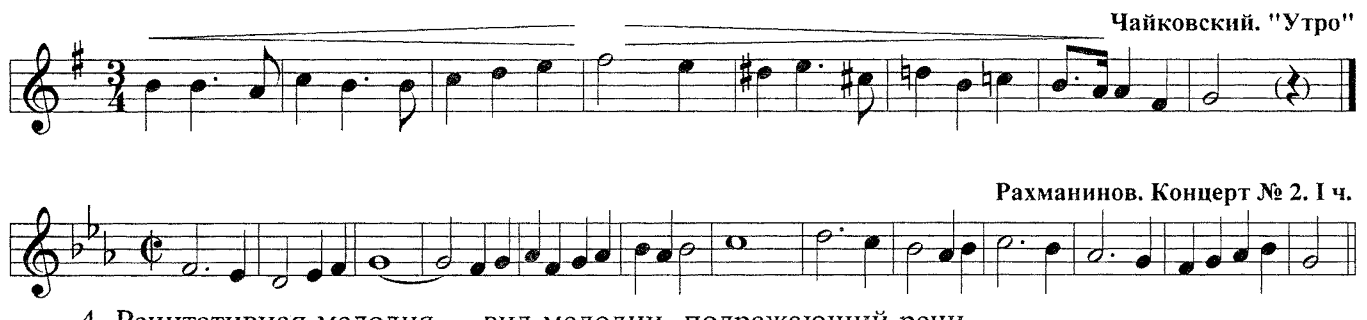
Чайковский. Ария Ленского из оперы "Евгений Онегин"



3. Волнообразное движение мелодии — это сочетание восходящего и нисходящего видов мелодического движения.

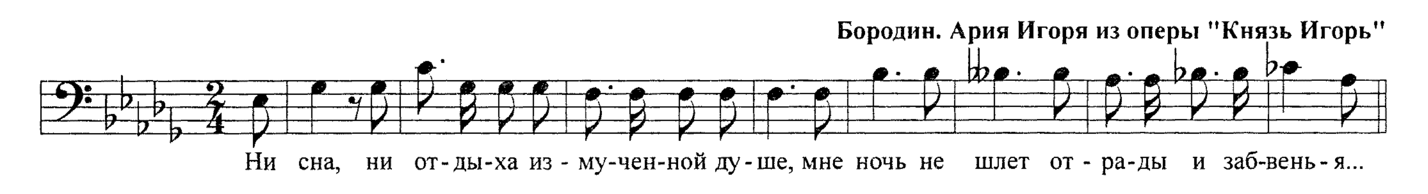
Чайковский. "Утро"

Рахманинов. Концерт № 2. I ч.
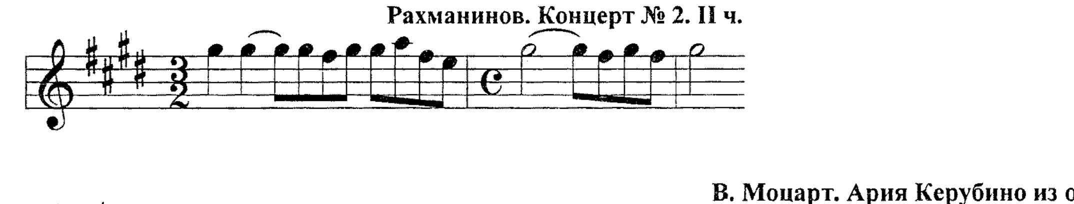


4. Речитативная мелодия — вид мелодии, подражающий речи.
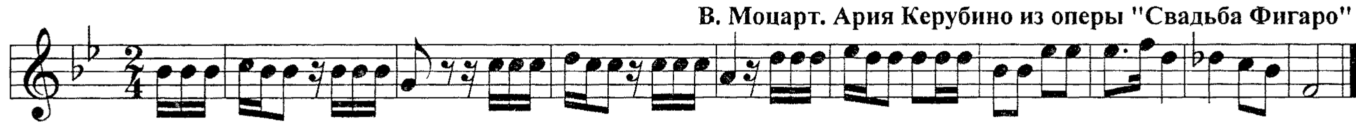
Бородин. Ария Игоря из оперы "Князь Игорь"



Рахманинов. Концерт № 2. II ч.

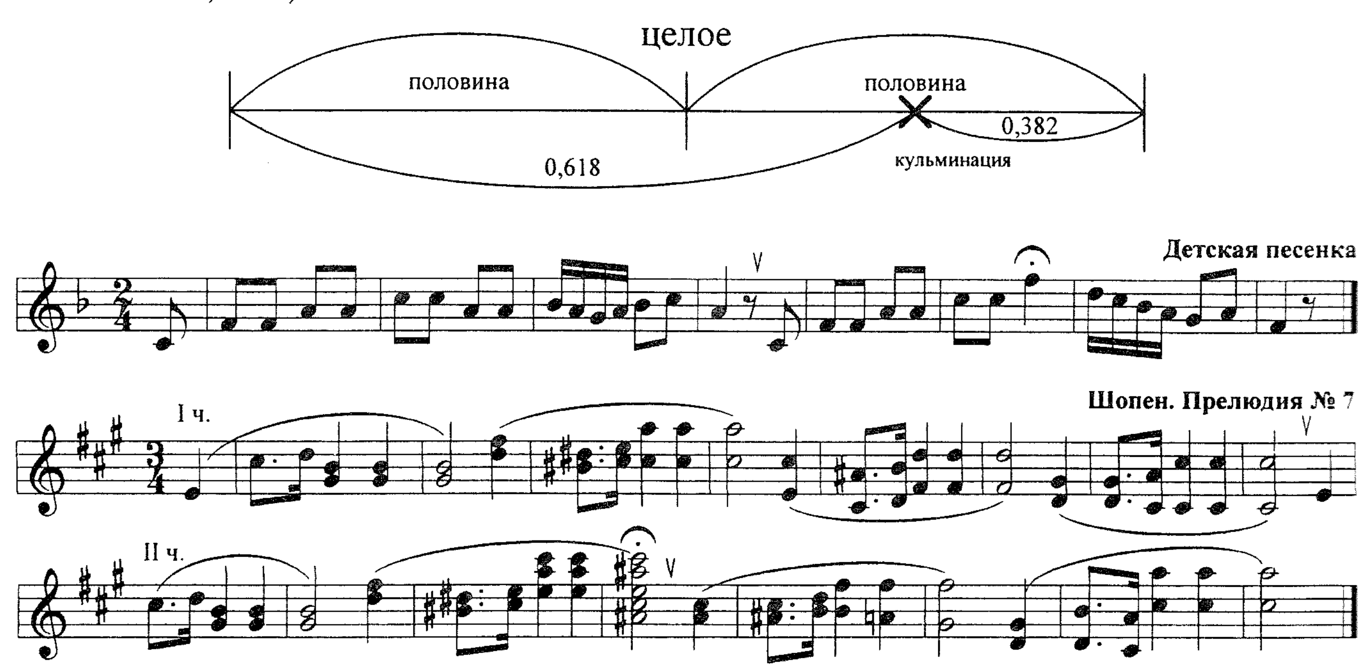


В. Моцарт. Ария Керубино из оперы "Свадьба Фигаро"

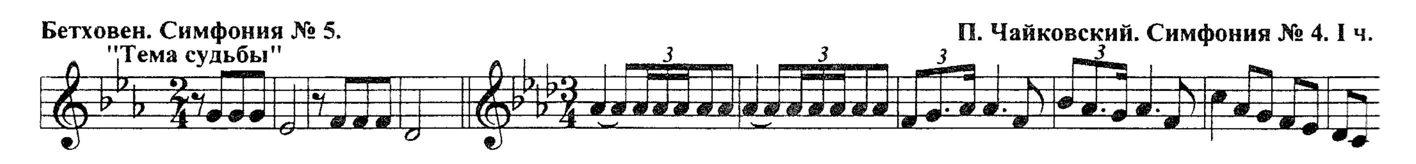


Кульминация — вершина, высшая точка мелодического подъема. В каждой мелодии есть кульминация. Из ряда кульминаций, образуемых несколькими мелодиями, выделяется одна — это **главная** вершина произведения или его части. Главная кульминация бывает ближе к

концу, после середины произведения (в так называемой точке "золотого сечения", выражаемой числом 0,618...).



Ритм — последовательность звуков различной длительности (см. с.11). Ритм организует мелодию, придает ей осмысленность. Нередко ритм приобретает главенствующее значение:



Гармония — последовательность созвучий, аккорды, которые сопровождают мелодию, дополняют и украшают ее. Гармония имеет два важных свойства:

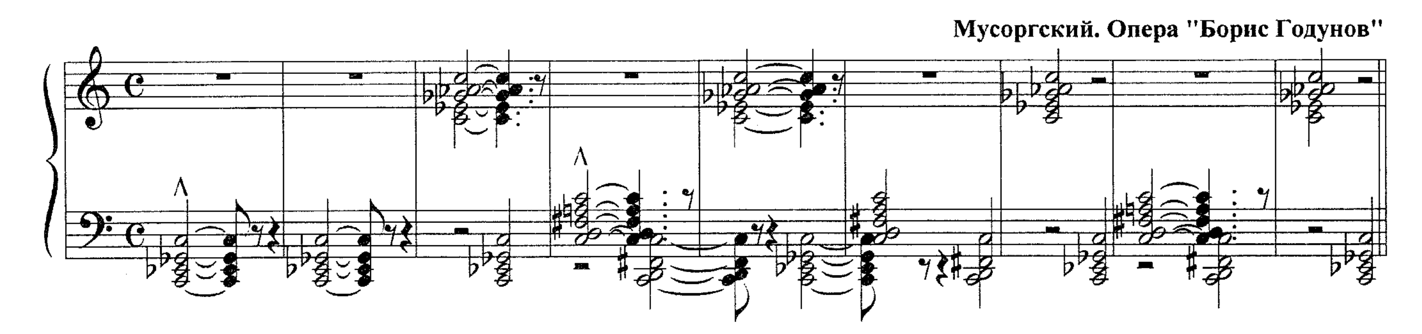
1. функциональность — противопоставление устойчивых и неустойчивых созвучий, логика движений аккордов в ладу;

2. колорит, красочность — яркость звучания аккордов.

Чайковский. "Октябрь"
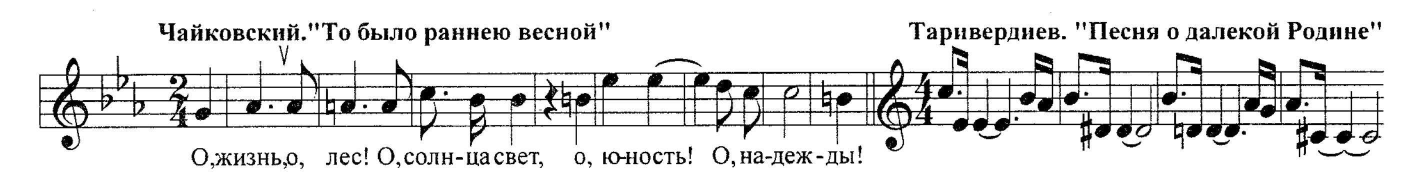
М. Глинка. Опера"Руслан и Людмила"

Вол - шеб - ни - ца На - и - на я!
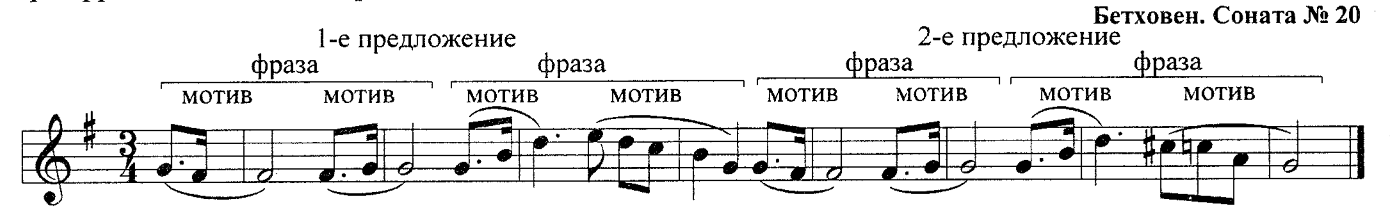


Интонация

Основным строительным материалом музыкального образа является *музыкальная интонация* — частичка мелодии, мелодический оборот из двух звуков. В отличие от мелодического интервала она обладает смысловой и эмоциональной выразительностью и является наименьшей ячейкой музыкальной формы.



Интонирование — одно из главных свойств человеческой речи и музыки. Выразительное исполнение каждой интонации — важная задача музыканта.

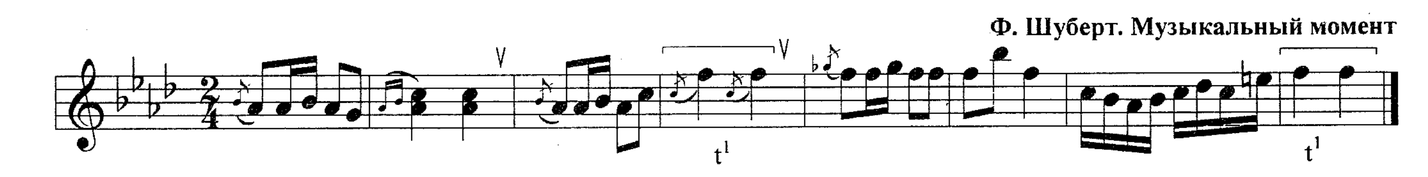
Интонации складываются в *мотивы** — однотакты с одним акцентом. Это более развитые, чем интонация, но не законченные звенья мелодии. Мотивы объединяются во *фразы* — двутакты с законченной музыкальной мыслью. Обычно фраза состоит из двух мотивов, а две-три фразы составляют *предложение*.



Предложение — музыкальная мысль, завершенная каденцией (см. с. 62).

Каденция — последовательность звуков или аккордов, завершающих построение. Существуют следующие виды каденций:

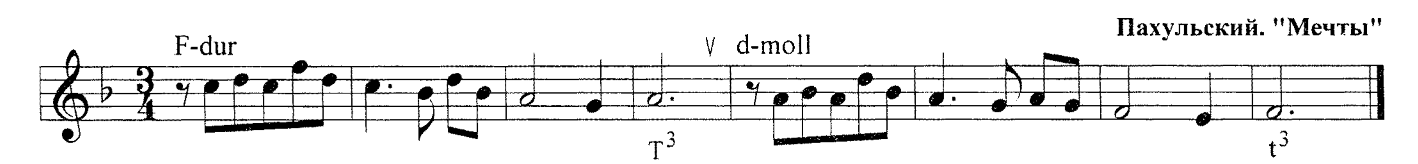
1. *Полная совершенная* — окончание на сильной доле такта, на тонической приме в мелодии, в гармонии — тоническое трезвучие; производит впечатление наибольшей законченности (см. также предыдущий пример, 2-е предложение).
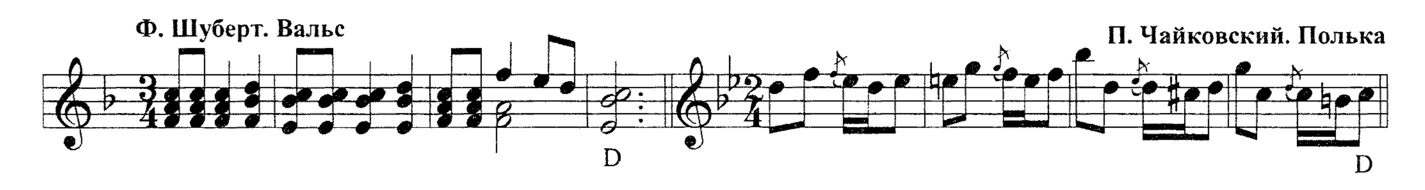


2. *Полная несовершенная* — окончание на тоническом аккорде. Но он может звучать на слабой доле, а в верхнем голосе возможен любой его тон. Такая каденция производит впечатление неполного завершения.

---

* Мотивы, как и стихотворные стопы, называют *ямб* и *хорей*. Ямб — мотив со слабым затактовым началом: ♪|♩. *Хорей* — мотив, начинающийся с сильной доли такта: ♩ ♩.
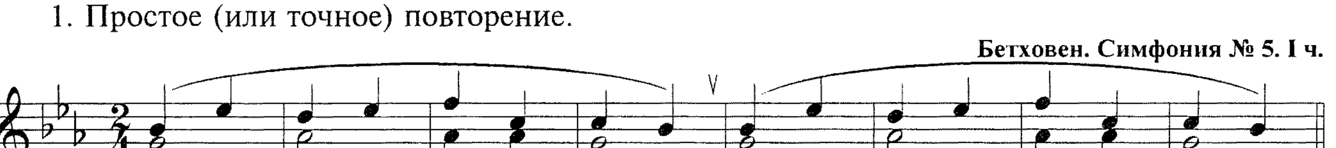


3. *Половинная каденция* — окончание на неустойчивых ступенях, в гармонии — не тонический аккорд (чаще доминантовый), выражает незавершенность мысли, применяется внутри построения.
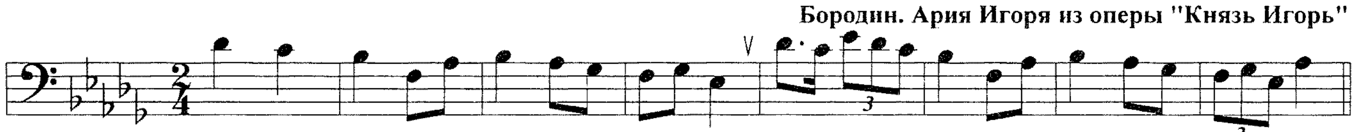


ПРИЕМЫ МЕЛОДИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ

В музыкальном произведении различают **изложение** темы и ее **развитие**. Для развития мелодии существуют определенные методы, приемы.
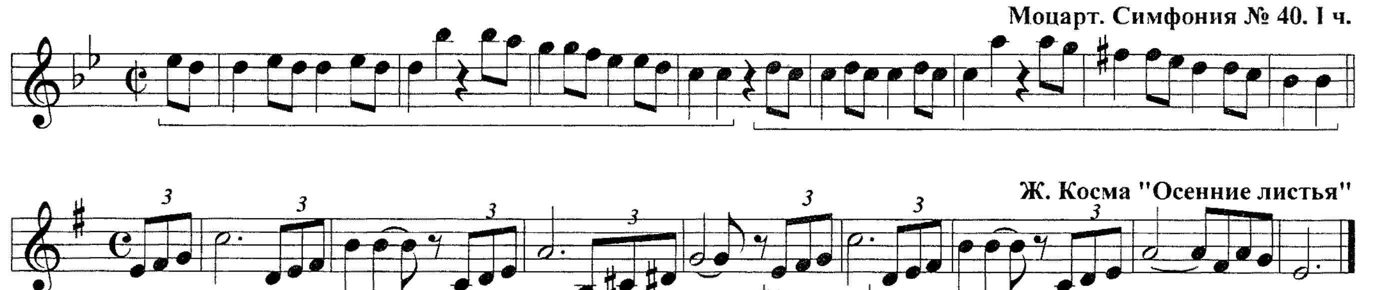
1. Простое (или точное) повторение.
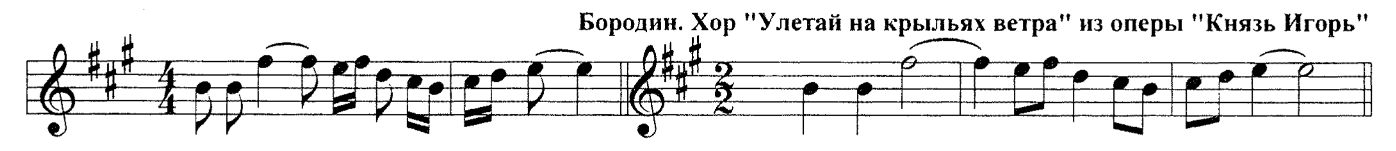


2. Измененное (варьированное) повторение.



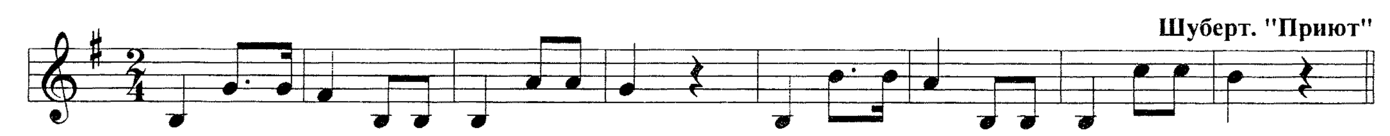
3. Секвенция — повторение мелодии на другой высоте.
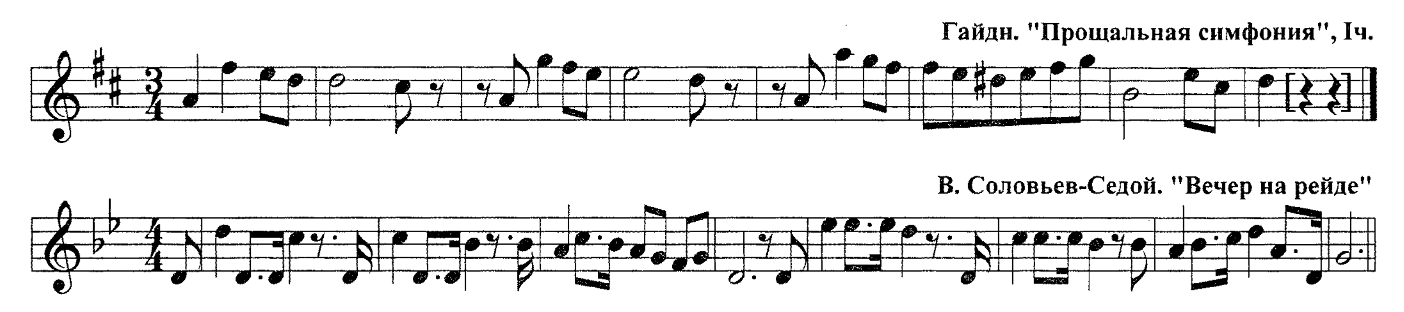


4. Ритмическое растяжение или сжатие — повторение темы в ритмическом увеличении или уменьшении каждого звука в одно и то же число раз.



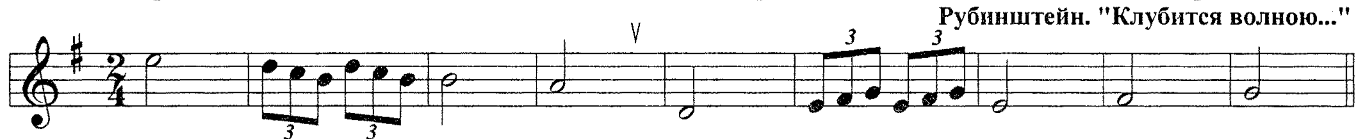
5. Растяжение или сжатие мелодических интервалов темы, т. е. замена их на более широкие или узкие.





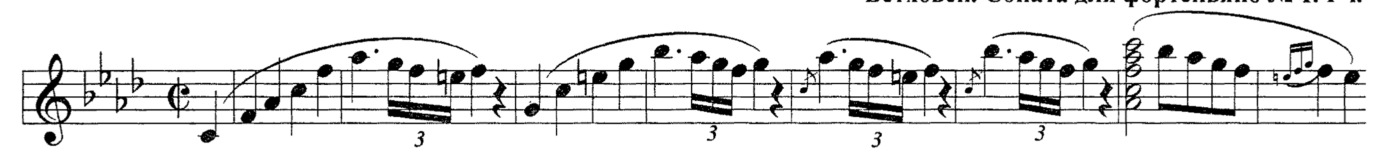
6. Обращение — движение мелодического интервала в противоположном направлении.

Рубинштейн. "Клубится волною..."



7. Разработочное развитие — дробление темы на элементы, вычленение из нее отдельных мотивов, интонаций (см. также развитие темы мазурки в опере Глинки "Иван Сусанин").

Бетховен. Соната для фортепьяно № 1. I ч.



8. Полифоническое развитие* — поочередное проведение темы (мотива, оборота) в разных голосах (см.: Бах, "Инвенции", "Маленькие прелюдии и фуги").

2. Период

Период — наименьшая законченная музыкальная форма. В периоде дается изложение **одной** музыкальной мысли. Обычно период состоит из двух, иногда из трех предложений. *Предложение* — часть периода, завершенная каденцией.
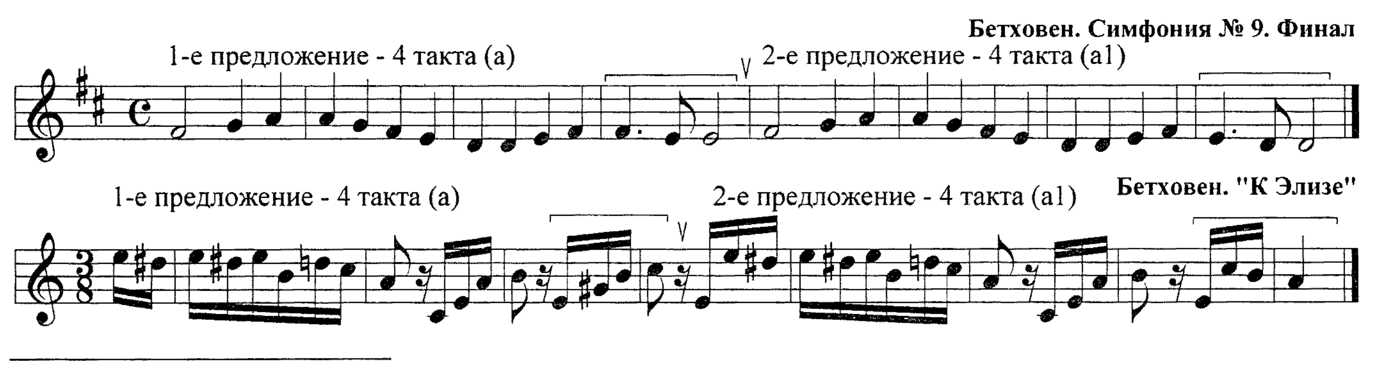
Сложный период — это период из 4 предложений, одинаковых по началу, но с разными каденциями. В европейской бытовой и профессиональной музыке большое значение имеет *квадратность* — такое построение, при котором число тактов равно степени числа 2 (4, 8, 16, 32). Протяженность периода — не менее 8 тактов, часто его так и называют "восьмитакт".

Период может быть частью более крупной формы, а также и самостоятельным произведением.

ВИДЫ ПЕРИОДОВ

1. *Квадратный повторного строения* — это период из двух предложений с четным числом тактов, сходных по началу, но с разными каденциями (окончаниями).
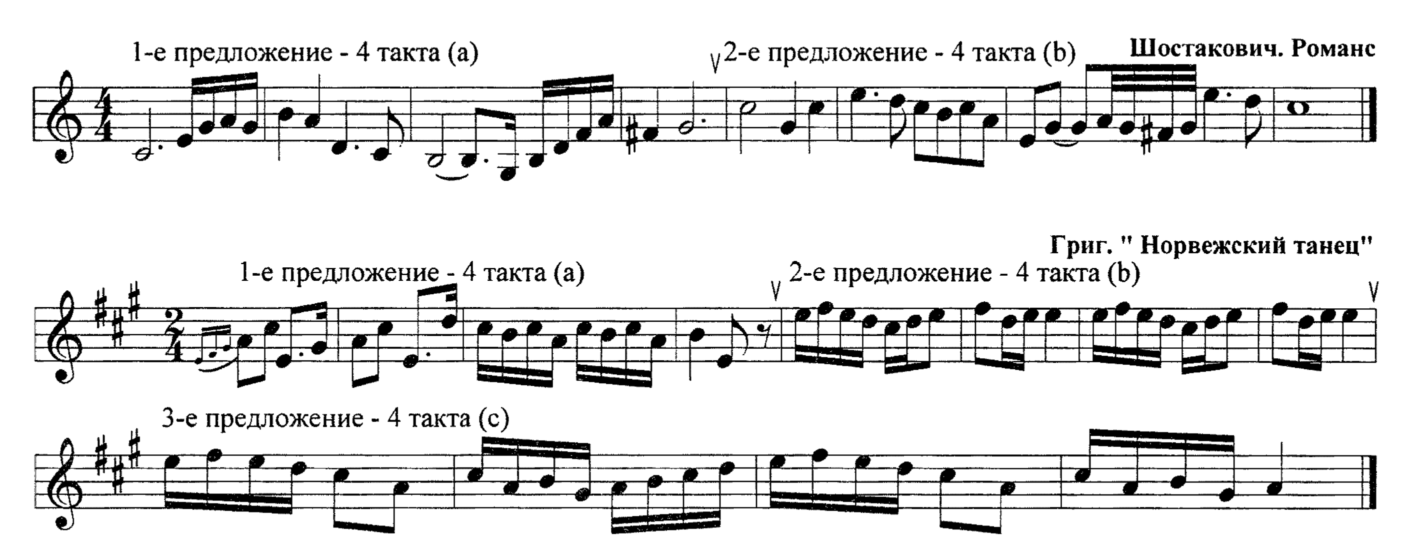
Схема: **a a1**
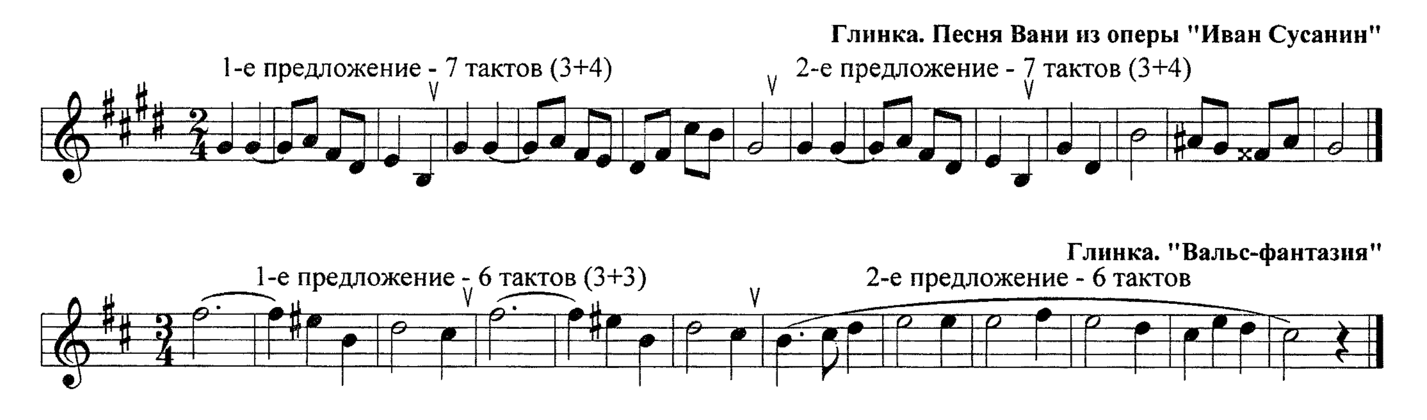


---

* Полифония — см. стр. 84.
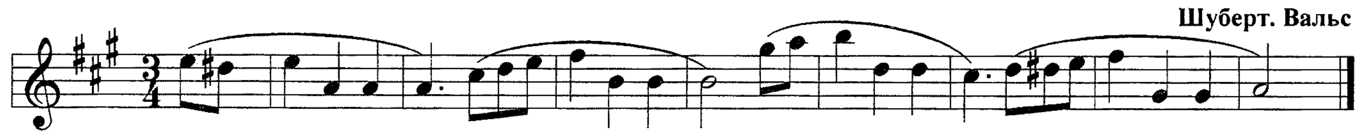
2. *Квадратный период неповторного строения* (или *единого строения*) — период из разных предложений с четным числом тактов. Схема: a b, a b c.
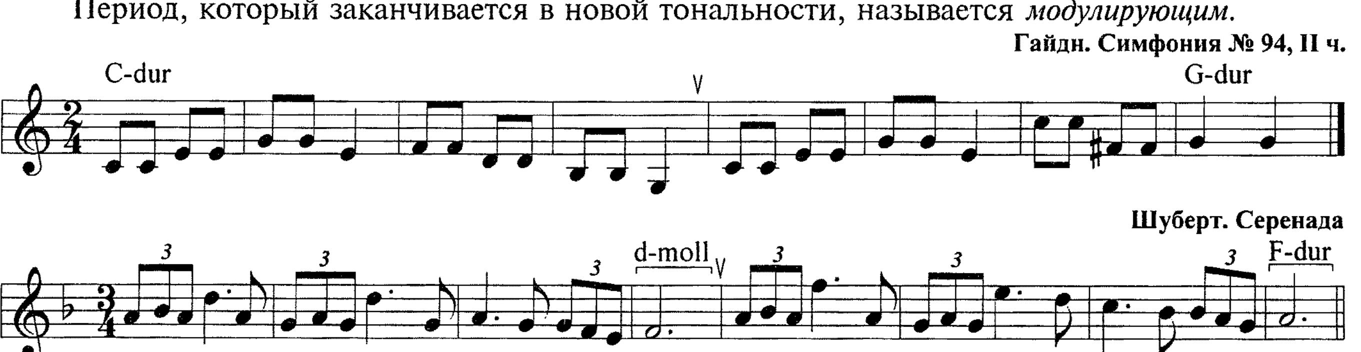


3. В музыке русских композиторов, развивавшейся на почве народно-песенного творчества, наряду с квадратными периодами встречаются *неквадратные* — построения из нечетного количества тактов.



Если период начинается и заканчивается в одной тональности, он называется *однотональным* (см. также предыдущие примеры: Бетховен, Симфония № 9, финал; "К Элизе"; Шостакович, романс из к/ф "Овод"; Григ, "Норвежский танец").



Период, который заканчивается в новой тональности, называется *модулирующим*.



Период может быть расширен двумя способами:

а) внутреннее расширение — **мелодическим** путем, за счет повторения какого-либо мотива (точного, варьированного, с использованием секвенции, имитаций), **гармоническим** путем (прерванный оборот, расширение каденций, повторение последней фразы с другой гармонией и т. п.);
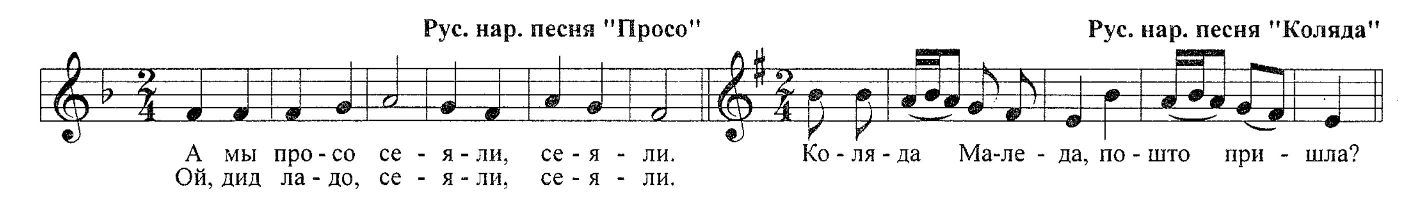
б) внешнее расширение, *кода* (лат. — хвост) — дополнительный мелодический или гармонический оборот, звучащий после заключительной каденции.

ПЕРИОД КАК САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ
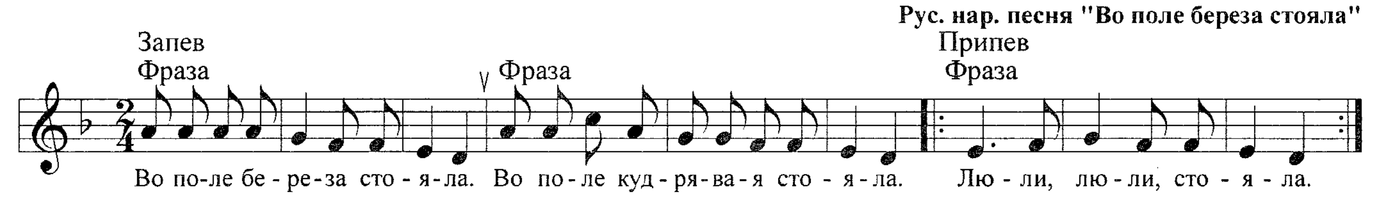
Произведение может иметь форму периода. В такой форме бывают вокальные или инструментальные миниатюры: песни, танцы, прелюдии. Примеры: Шопен, прелюдии № 4 и 7; Григ, Ариетта; Даргомыжский, "Я Вас любил"; Глинка, "Признание"; Рахманинов, "Здесь тишина"; Чайковский, "Мой Лизочек", "Птичка". В вокальной музыке куплет часто представляет собой период.

3. Куплетная форма

Куплетная форма — это такая форма, в которой один напев многократно повторяется, каждый раз с новыми словами. Наиболее древние напевы имеют короткую мелодию из 2-3 попевок, которые по своей длине равны одной строчке текста и называются *однострочными*. Однострочный напев на более мелкие фразы не разделяется.
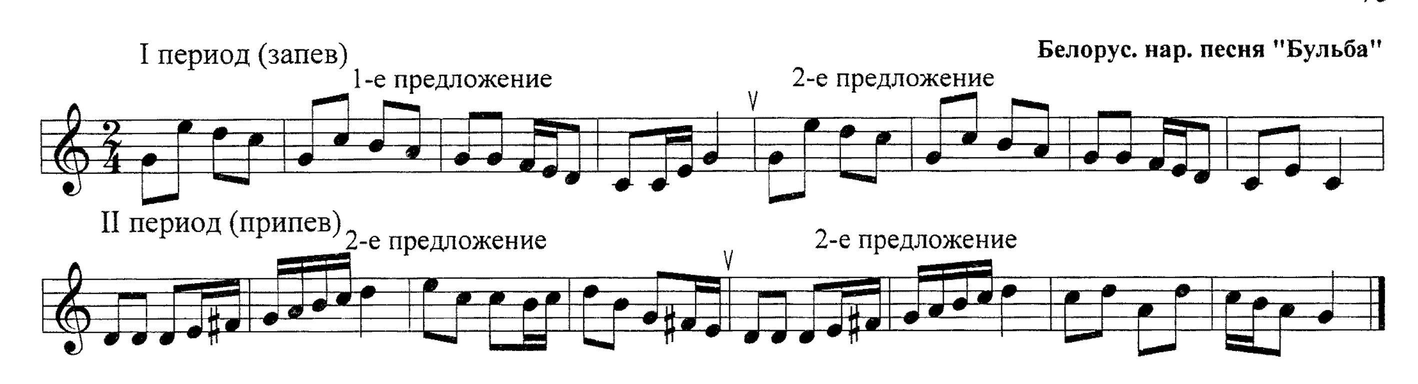


В песнях более поздних времен куплет увеличивается и состоит из нескольких строчек текста. Часто куплет делится на две части: запев и припев. Слова припева неизменно повторяются. Запев обычно поет солист, припев — хор.



В куплетной форме звучит большинство песен, многие романсы и даже оперные арии (см.: Глинка, романс Антонины и песня Вани из оперы "Иван Сусанин"; Чайковский, куплеты Трике из оперы "Евгений Онегин").
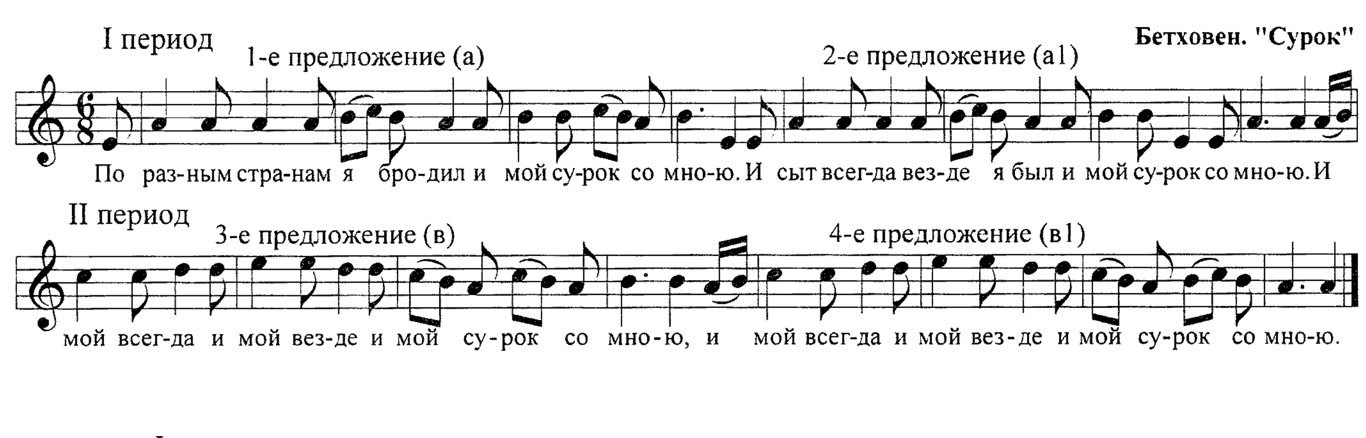
4. Простая двухчастная форма
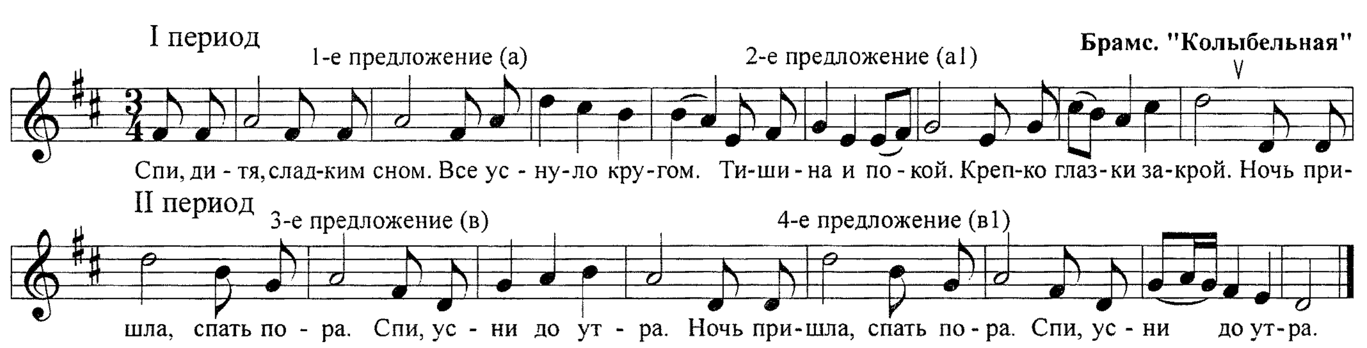
Простая двухчастная форма — это такая форма, которая состоит из двух частей: первая часть — период, а вторая — не сложнее периода. Форма близка к куплетной (запев, припев) и наряду с периодом, куплетной и простой трехчастной является песенной формой, так как используется в песнях. Возникла в народно-песенном творчестве, затем перешла в инструментальную музыку. Характерна для бытовой и вокальной музыки, для небольших миниатюр песенного склада.



РАЗНОВИДНОСТИ ПРОСТОЙ ДВУХЧАСТНОЙ ФОРМЫ

а) *Безрепризная* простая двухчастная форма состоит из двух **разных** периодов.

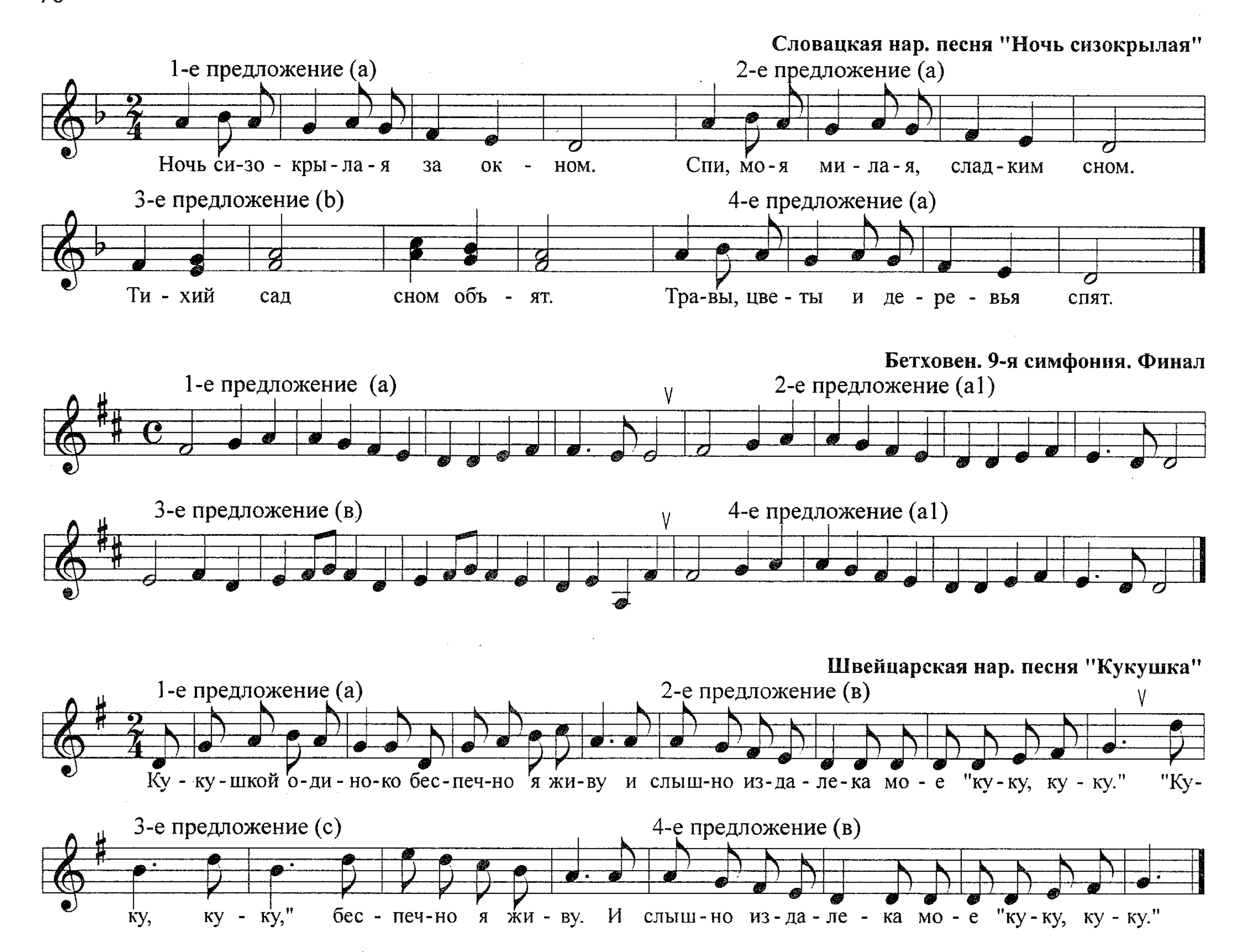




б) Репризная двухчастная — такая форма, в которой во втором периоде повторяется одно из предложений первого периода.

Таблица № 24

I период		II период	
1-е предложение	2-е предложение	3-е предложение	4-е предложение
а	а1	в	а
а	а1	в	а1
а	в	с	в
а	в	с	в1
4 ТАКТА	4 ТАКТА	4 ТАКТА	4 ТАКТА



5. Трехчастная форма

Трехчастная форма — это такая форма, которая состоит из трех частей. Обычно крайние части (первая и третья) — одинаковые или похожие, а средняя (вторая) отличается от них, а иногда контрастирует им. Третья часть называется репризой (повторение).

Схема: **А В А** или: **а в а**.
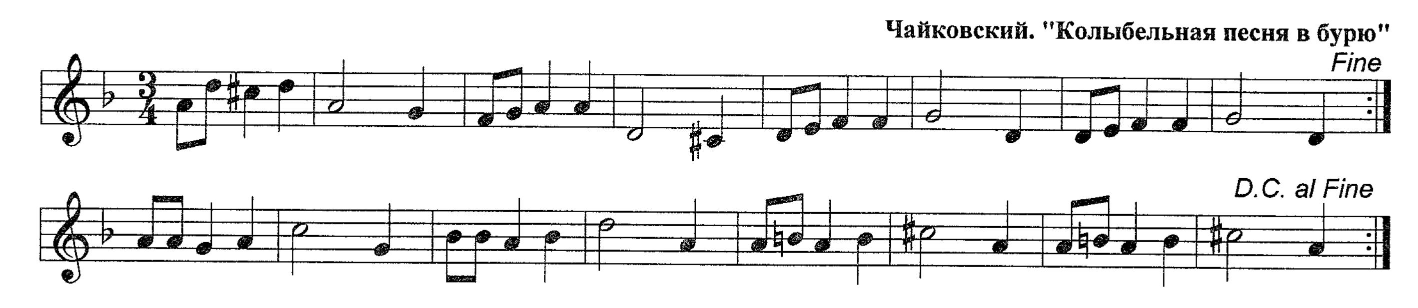
РАЗНОВИДНОСТИ ТРЕХЧАСТНОЙ ФОРМЫ

а) *Простая трехчастная форма* — это такая форма, каждая часть которой не сложнее периода.

Таблица № 25

I часть (а)	II часть (в), середина	III часть (а)
Период	Период или построение развивающего характера	Период, чаще повторение I части (реприза)

Первоначально — это песенная форма, затем она перешла в инструментальную музыку. Если третья часть точно повторяет первую, то ее не выписывают. В конце второй части пишут "Da capo al fine" (D. c.), что обозначает повторение с начала до слова "конец", а над концом первой части пишут "Fine".



Примеры: Чайковский "Детский альбом": № 2, 3, 5, 7, 9, 10, 14, 19, 21, 22, "Весна", "Мой садик", "Времена года":№ 3, 4, 7, 10, хор "Девицы-красавицы", ариозо Ленского и ария Гремина из оперы "Евгений Онегин"; Бородин, ария Кончака, хор "Улетай на крыльях ветра" из оперы "Князь Игорь"; Римский-Корсаков, ария Снегурочки в прологе оперы "Снегурочка"; Скрябин, прелюдии оп. 11 № 16, 19; Бах, "Волынка"; Гречанинов, "Мазурка"; Григ, "Детская песенка", "Лирические пьесы": вальсы №2, 15, "Колыбельная", "Птичка", "Весной"; Шопен, ноктюрн № 4.

б) *Сложная трехчастная форма* — это форма из трех частей, хотя бы одна из которых сложней периода.

Таблица № 26

I часть А	II часть В (эпизод или трио)	III часть А
Простая двух- или трехчастная форма	Период, простая двух- или трехчастная форма	Реприза — повторение первой части

Середина сложной трехчастной формы (В) называется *трио*, если она излагается в какой-либо завершенной форме. Если же она состоит из ряда неустойчивых построений, она называется *эпизод*. Трехчастная репризная форма очень популярна и используется в романсах, оперных ариях, ансамблях, инструментальных миниатюрах и как часть в более крупной форме, например, менуэты и скерцо в классических симфониях.

Примеры: Григ, Ноктюрн, "Песня сторожа", "Шествие гномов", Менуэт. оп. 57 № 1; Шопен, полонез A-dur, вальс № 7 cis-moll, ноктюрны № 3, 10, 11, 13, 15; Глинка, "Я помню чудное мгновенье"; Чайковский, Вальс из "Детского альбома", "Времена года": № 1, 2, 5, 6, 8, 11, 12, полонез и экосез из оперы "Евгений Онегин", Andante cantabile из Первого струнного квартета; Шуберт, "Куда", "Мельник и ручей".

в) *Трехчастная безрепризная (контрастная)* — форма, состоящая из трех разных частей. Она может быть простой и сложной. Схема: **А В С** или: **а в с**.

Схема строения "Неаполитанской песенки" П. Чайковского из "Детского альбома".

Таблица № 27

I часть (а)		II часть (в)		III часть(с)	
а 8 т. + 2	а1 8 т.	в 8 т.	в1 8 т.	с 8 т.	с1 8 т. + 2

Примеры: Бизе, увертюра к опере "Кармен"; Шуберт, "Весенний сон"; Чайковский, интродукция к опере "Пиковая дама".
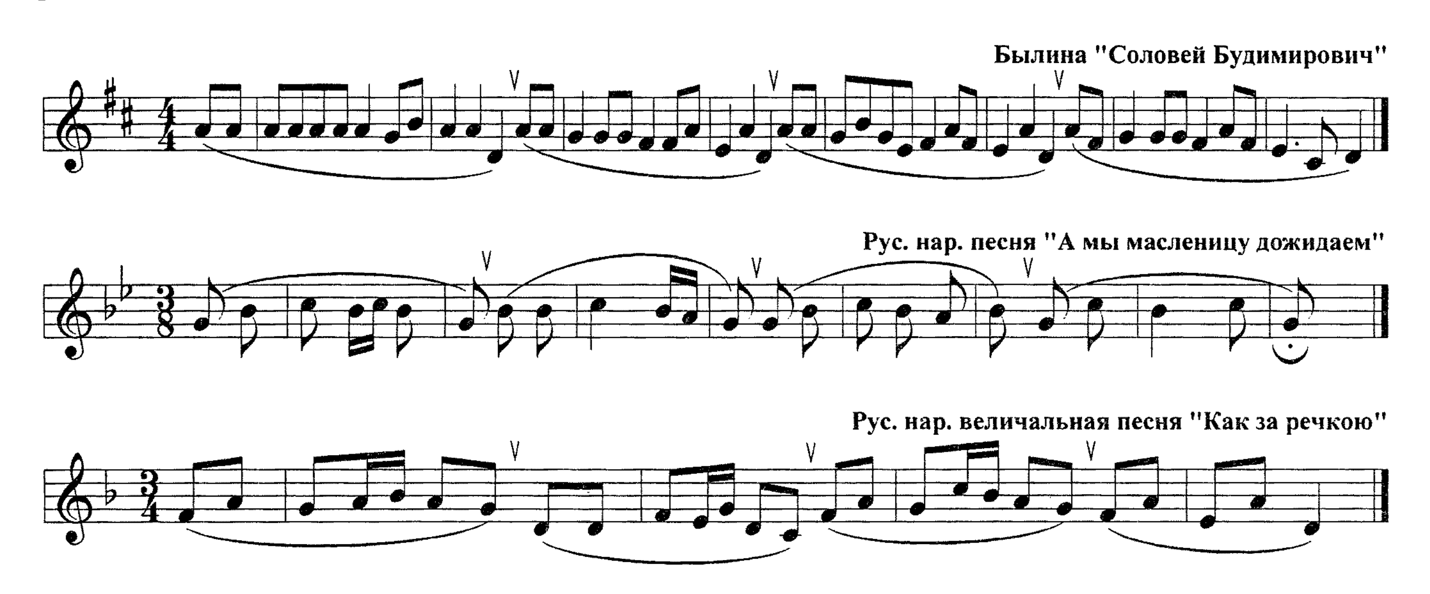
г) Трехпятичастная форма — это трехчастная форма с повтором второй и третьей частей. Схема: **А В А В А**

Примеры: Глинка, марш Черномора из оперы "Руслан и Людмила", "Сомнение"; Григ, "Лирические пьесы": № 4 "Народный танец", № 7 "Листок из альбома", "Бабочка".

6. Вариации

Вариации, или *вариационный цикл** — это форма, состоящая из *темы* и нескольких ее повторений с изменениями (*вариациями*). Схема: **А А1 А2 А3.....Аn**

Принцип варьирования возник в народно-песенном творчестве, когда певец при повторении основной мелодии каждый раз видоизменял ее.



Для народных мастеров-инструменталистов (балалаечников, гармонистов, жалейщиков, гудошников и других) интерес и стремление к варьированию мелодии характерен так же, как и для певцов.

Тема вариаций — это законченная музыкальная мысль, отличающаяся яркостью и узнаваемостью. Благодаря различным изменениям (мелодическим, ритмическим, фактурным*, ладовым, гармоническим и т. д.) она появляется все время в новом виде, все более отдаляется от первоначального образа, но остается узнаваемой во всех вариациях. Каждая вариация вносит новый характер, новый взгляд на тему. Чем дальше от темы, тем меньше с ней явных связей. Иногда композитор в конце вариационного цикла вновь повторяет тему, звучащую как напоминание. Различают *строгие и свободные* вариации.

1. Строгие вариации

Строгие вариации — это вариации, в которых тема сохраняет свою форму (строение, протяженность), метр, тональность, темп. К строгим вариациям относятся:

а) Вариации на неизменный бас (*бассо остинато*) — это форма, в которой тема неизменно проходит в басу, а варьирование идет в верхних голосах. Такую форму использовали композиторы — полифонисты XVI — XVII веков в старинных танцах (пассакалия, чакона) и других жанрах. Примеры: Гендель, Пассакалия из оркестровой сюиты соль минор; Бах, Crucifixus из мессы h-moll, чакона из кантаты № 150.
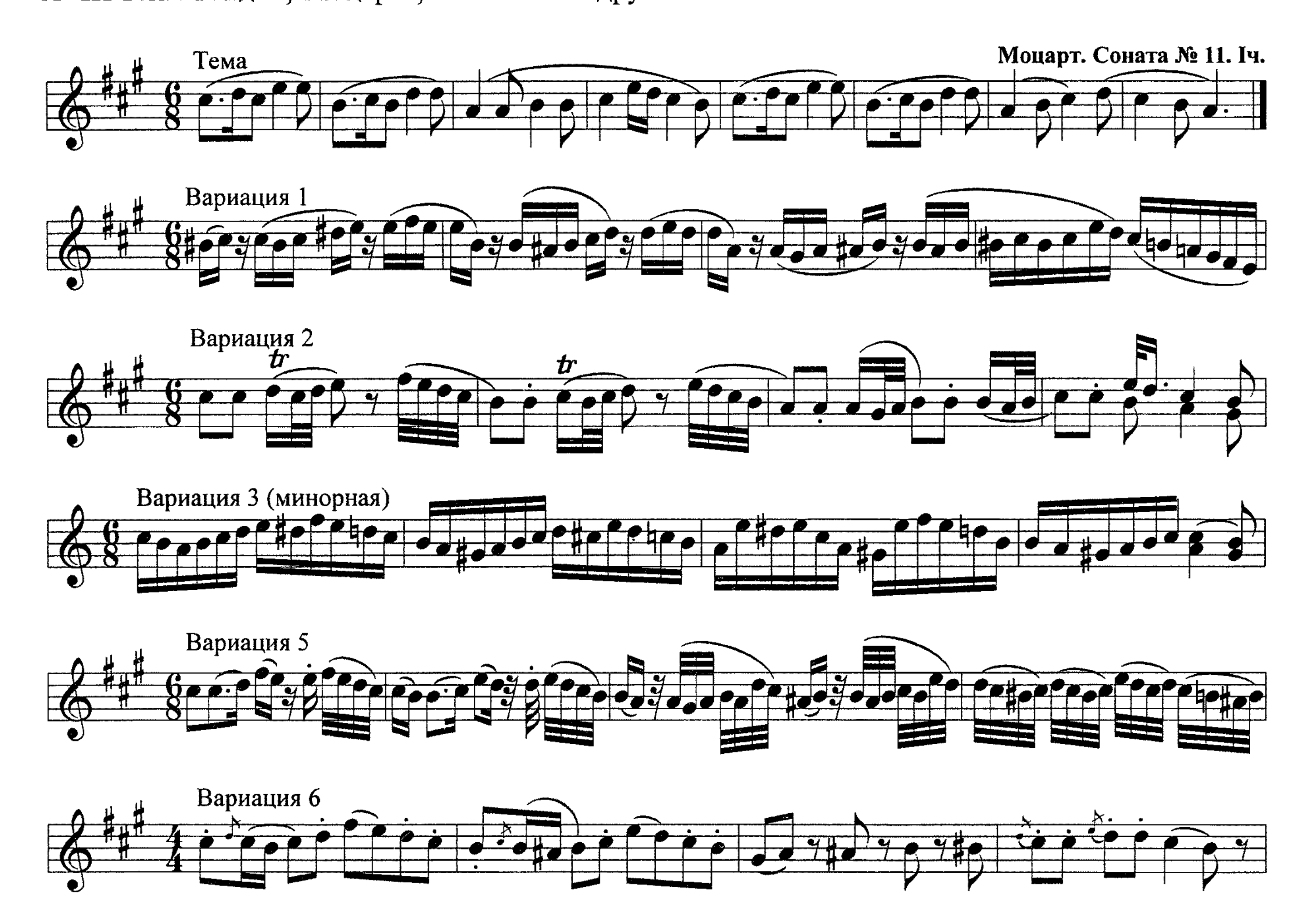
б) *Строгие классические,* или *орнаментальные* ("орнамент" — украшение) *вариации* — это форма, в которой тема в вариациях украшается мелодическими фигурациями. Варьирование основывается на постепенном усложнении фактуры** и на непрерывном ускорении движения за счет введения все более мелких длительностей. **Форма темы** классических вариаций обыч-

---

* Цикл — крупное произведение, состоящее из нескольких самостоятельных частей, объединенных единым замыслом.

** Фактура — способ изложения музыкального материала (полифонический, гармонический, аккордовый, арпеджио и т. д.)

но простая двухчастная репризная (см. с. 74). **Тональность** всего цикла сохраняется, но одна из вариаций может быть проведена в одноименном ладу: в мажорном цикле одна вариация минорная и наоборот. Такие вариации встречаются в творчестве композиторов-классиков XVIII века: Гайдна, Моцарта, Бетховена и других.



в) *Вариации на неизменную мелодию* (*сопрано остинато*). Этот тип вариаций получил название "глинкинские вариации", так как их в классическую музыку ввел Глинка. Принцип сложился в народной куплетной песне, в которой мелодия в последующих куплетах проходит неизменной (или почти неизменной), а аккомпанемент или другие голоса хора свободно и разнообразно варьируются. Поэтому форму также называют *куплетно-вариационная.*

Примеры: Глинка, хор "Лель таинственный", "Персидский хор", рассказГоловы из оперы "Руслан и Людмила", хор гребцов из оперы "Иван Сусанин"; Мусоргский, песня Марфы из оперы "Хованщина", песня Варлаама из оперы "Борис Годунов"; Римский-Корсаков, колыбельная Волховы, песня Садко с хором из оперы "Садко", третья песня Леля из оперы "Снегурочка".

2. Свободные вариации

С XIX века в творчестве романтиков появляется новый тип вариаций, более свободный по сравнению с классическим. В вариациях могут меняться форма, размер, тональности, характер, жанр и т. д. Вариации становятся самостоятельными пьесами, цикл приближается к сюите*.

Пример: Р. Шуман, "Симфонические этюды".
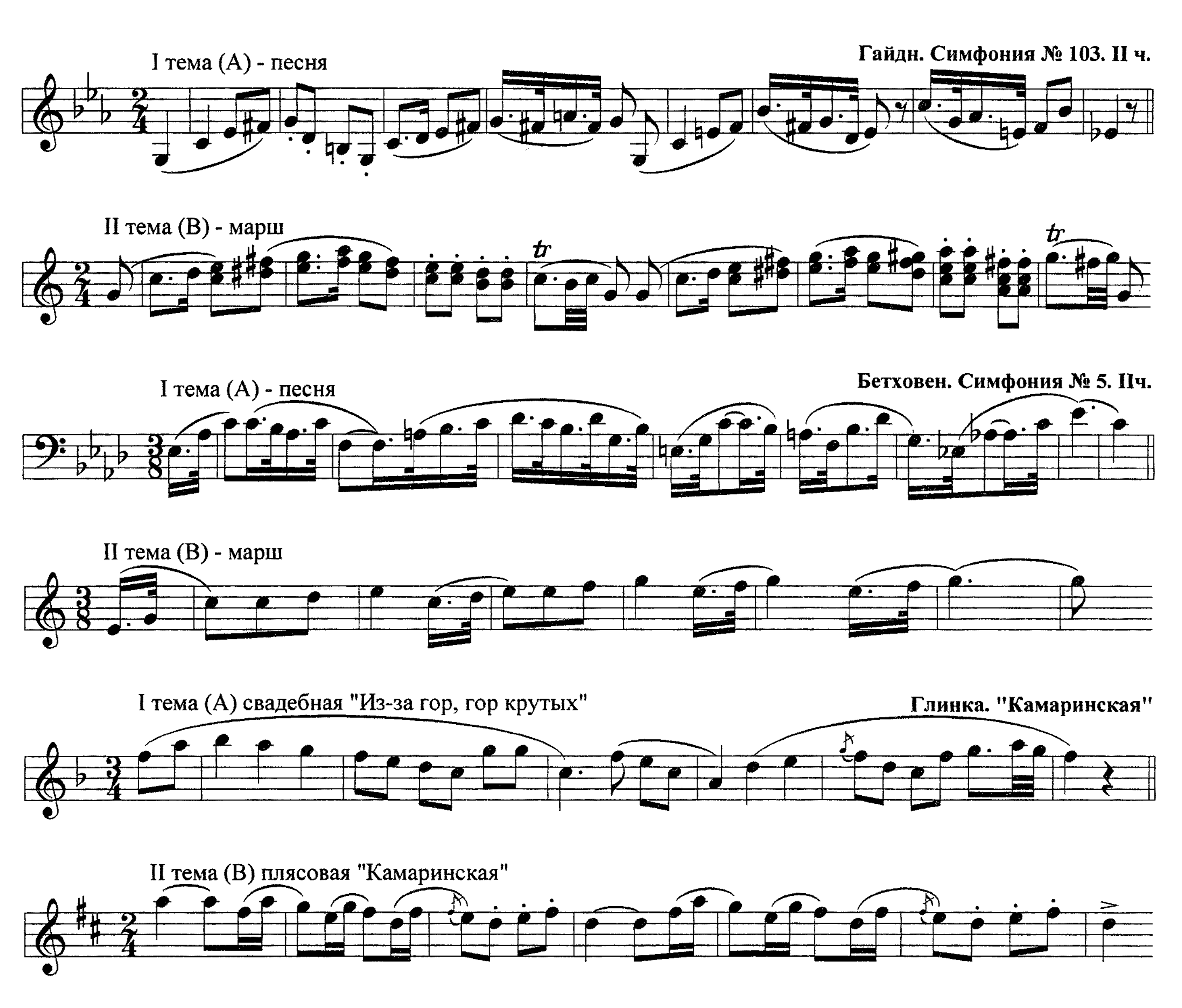
---

* Сюита — циклическое произведение, состоящее из нескольких самостоятельных частей, каждую из которых можно исполнять отдельно (см. с. 82).

3. Двойные вариации

Двойные вариации — это вариации на две темы. Обычно темы контрастны и варьируются поочередно. В процессе варьирования они становятся похожими, сближаются и перенимают гармонические, фактурные, мелодические, жанровые и прочие особенности друг друга. Такая форма встречается в медленных частях симфоний и в самостоятельных произведениях.

Схема: **А В А1 В1 А2 В2...**



7. Рондо

Рондо — это такая форма, в которой несколько раз (не менее трех) повторяется одна тема — *рефрен*, а между ее повторениями звучат другие различные темы — *эпизоды*. Схема: **А В А С А** ..., где **А** — рефрен, **В** и **С** — эпизоды. Слово "рондо" в переводе с французского означает "круг". Форма рондо возникла в народной музыке, а именно в старинных французских хороводных песнях, где солисты пели разные куплеты, а хор исполнял неизменный припев. Куплетов могло быть много.

Форма рондо в классической музыке используется очень широко как в вокальных, так и в инструментальных произведениях, как самостоятельное произведение и как часть более крупной формы.Примеры рондо: Бородин, "Спящая княжна"; Глинка, романс "Ночной зефир", "Попутная песня", рондо Фарлафа из оперы "Руслан и Людмила", рондо Антониды из

оперы "Иван Сусанин"; Глюк, ария Орфея из оперы "Орфей"; Моцарт, ария Фигаро из оперы "Свадьба Фигаро".

Принцип рондо, то есть периодическое возвращение одной темы-рефрена, применяется в крупных оперных сценах и симфонических произведениях для скрепления формы: Римский-Корсаков, 4-я и 6-я картины оперы "Садко", проводы масленицы в опере "Снегурочка", финал сюиты "Шехеразада"; Глинка, "Вальс-фантазия", вальс и краковяк из оперы "Иван Сусанин".

8. Сонатная форма

Сонатная форма — это форма, в которой пишется **одна из частей** сонаты, концерта, симфонии, квартета. Чаще — это первая часть, которая звучит в темпе allegro (быстро), поэтому форму иногда называют — *форма сонатного аллегро.*

Сонатная форма состоит из трех разделов: *экспозиции, разработки и репризы.* Каждый из этих разделов использует один и тот же тематический материал. В конце возможна *кода** . Перед сонатным аллегро иногда бывает медленное *вступление* (Бетховен, увертюра "Эгмонт"; Гайдн, Симфония № 103, I часть; Глинка "Арагонская хота", Чайковский, увертюры "1812 год", "Ромео и Джульетта", Шуберт "Неоконченная симфония", I часть).

Таблица № 28

Вступление	Экспозиция		Разработка	Реприза	Кода
Медленный темп Одна из главных тем или новая	Гп Сп	Пп Зп	Темы экспозиции и вступления разрабатываются	Гп Сп Пп Зп	Одна из основных тем или новая
Основная тональность T	Основная тональность T	Тональность доминанты (иногда другая) D	Разные тональности S D→	Обе темы в основной тональности T T	Основная тональность (бывает и другая) T

Сонатная форма основана на контрастном сопоставлении двух тем-образов, которые принято называть "главная партия" — Гп и "побочная партия" — Пп.

Экспозиция — первый раздел сонатной формы — это показ тем, знакомство с ними. Между Гп и Пп может быть связка — "связующая партия", Сп, задача которой — переход из основной тональности в тональность Пп. После Пп следует заключительный раздел — "заключительная партия" — Зп, суть которой — в завершении экспозиции. В сочинениях композиторов XVII — первой половины XVIII века контраст между Гп и Пп был очень незначительным или даже вовсе отсутствовал (сонаты К. Ф. Э. Баха, Д. Скарлатти, Гайдна). К концу XVIII века контраст тем возрастает (Глюк, Моцарт, Бетховен), а в произведениях романтиков предельно обостряется и драматизируется (Шуберт, Чайковский, Григ, Рахманинов).

В *разработке* происходит развитие основных образов экспозиции. Темы сопоставляются, сталкиваются, дробятся на отдельные мотивы. Часто развитие основано на вычленении какого-либо элемента из темы, который проводится в разных регистрах, у разных инструментов и в разных тональностях. Мотивы могут менять характер: лирические становятся грозными,

* Кода (лат. coda — хвост) — музыкальное дополнение, звучащее после заключительной каденции.

песенные — маршевыми, весёлые — жалобными и т. д. Разработка — самый яркий и динамичный раздел сонатной формы.

Реприза — возвращение основных образов в их первоначальном виде, причем они даже сближаются, так как проходят в одной тональности — главной. Это вывод и итог всего развития и новое качество тем. У романтиков (Чайковский, Рахманинов) часто используется "динамическая" реприза, то есть реприза, в которой темы звучат более насыщенно, чем в экспозиции. Реприза в этом случае является кульминацией формы (например: Рахманинов, Концерт № 2 для фортепиано с оркестром).

Иногда сонатная форма завершается *кодой* — дополнительным разделом, необходимым для закрепления сказанного. Особенно часто кода встречается в тех случаях, когда разработка была слишком интенсивной и драматичной, и реприза не дала успокоения движению (Чайковский, симфония № 1; Бетховен, симфония № 5, финал). Обычно в коде используется предыдущий музыкальный материал. Но бывает появление нового, что связано с развитием сюжета (Бетховен, увертюра "Эгмонт").

Не следует путать понятия "соната" и "сонатная форма". *Соната* — это одночастное или циклическое произведение для одного, двух или трех инструментов. *Сонатная форма* — форма одной из частей сонатно-симфонического цикла (см. с. 83). *Сонатная форма* — ведущая в творчестве венских классиков XVIII века, стала любимой у зарубежных и русских композиторов последующих времен. Она используется не только в частях сонатно-симфонического цикла, но и в одночастных самостоятельных произведениях — увертюрах, симфонических поэмах (Бетховен, увертюра "Эгмонт"; Чайковский, увертюры "1812год","Ромео и Джульетта"). Иногда сонатная форма встречается в операх (Глинка, ария Руслана "О, поле, поле" из оперы "Руслан и Людмила"; Римский-Корсаков, пляска скоморохов из оперы "Снегурочка").

9. Циклические формы

Циклическая форма — это музыкальная форма, состоящая из нескольких контрастных самостоятельных (то есть идущих с перерывом) частей, объединенных общим замыслом. Контраст может быть темповой, мелодический, фактурный, жанровый, ритмический и т. д.

1. Сюита

Сюита — это циклическое произведение из нескольких самостоятельных пьес, каждую из которых можно исполнять отдельно. Особенность сюиты — чередование контрастирующих частей. Музыка сюиты имеет жанрово-бытовую основу или программный замысел.

Старинная сюита

Старинная сюита — это цикл из нескольких танцев, объединенных общей тональностью. Эта форма получила распространение в музыке композиторов XVII — XVIII веков: Баха, Генделя, Куперена, Люлли, Рамо, Перселла, Корелли, Букстехуде и других (см.: И. С. Бах, "Французские сюиты", "Английские сюиты", "Партиты").

СХЕМА СЮИТЫ

Таблица № 29

Аллеманда	Куранта	Сарабанда	Жига
4/4 умеренно умеренно скоро	3/4 3/2 скоро	3/4 3/2 медленно	6/8 12/8 9/8 3/8 быстро

Кроме этих танцев, в сюиту вводились и другие: павана, бурре, менуэт, гавот, гальярда, паспье, ригодон, сицилиана, полонез и т. д., а также пьесы не танцевального характера: ария, рондо, каприччио, скерцо. В начале сюиты могло быть вступление: прелюдия, увертюра, фантазия и т. д.

Со второй половины XVIII века появились *дивертисмент, серенада, ноктюрн* — сюиты из 8—9 пьес жанрового характера (музыка для быта). В них входили марши, "романсы", экосезы, контрадансы, менуэты и т.д.

Свободная сюита

В 19—20 веках появился новый тип сюиты, включающий не танцевальные пьесы. Часто в их основе лежал программный замысел. Это фортепианные циклы (Шуман "Альбом для юношества", "Карнавал", "Детские сцены", Мусоргский "Картинки с выставки", Бородин "Маленькая сюита", Чайковский "Детский альбом" и "Времена года", Прокофьев "Детская музыка", Сен-Санс "Карнавал животных", Дебюсси "Детский уголок") и оркестровые сюиты (Бизе "Детские игры", Римский-Корсаков "Шехеразада", Лядов "Восемь русских народных песен", Чайковский "Серенада"). Большое распространение получили сюиты из музыки к драматическим спектаклям (Григ "Пер Гюнт"), операм и балетам (сюиты из балетов Чайковского "Лебединое озеро", "Спящая красавица", "Щелкунчик").

2. Сонатно-симфонический цикл

Сонатно-симфонический цикл — это крупное произведение, состоящее из 3 — 4 частей, хотя бы одна из которых, чаще первая, написана в сонатной форме. Все части контрастны, самостоятельны, но, по сравнению с *сюитой*, более тесно связаны общим замыслом. Каждая часть такого цикла раскрывает одну из сторон становления и развития **единого** образа. Эта форма возникла и достигла своего расцвета в творчестве композиторов-классиков XVIII века (Гайдн, Моцарт, Бетховен), продолжает развиваться и изменяться.

Таблица № 30

Характеристика частей	Части цикла			
	I часть	II часть	III часть	IV часть — финал
Темп	Быстрый: allegro, allegro moderato, vivace, presto	Медленный и умеренный: adagio, largo, andante, moderato	От умеренного до быстрого: moderato, allegro, allegretto	Очень быстрый: allegro molto, vivo, vivace, presto
Характер музыки	Активный, действенный, жизнерадостный или драматический	Лирический, созерцательный, песенный	Жанровый, танцевальный: менуэт (Гайдн, Моцарт, Шуберт), скерцо (Бетховен, Чайковский, Шостакович), вальс (Чайковский)	Активный, решительный, жизнерадостный, триумфальный или драматичный
Форма	Сонатное аллегро	Сложная трехчастная, вариации, двойные вариации	Сложная трехчастная с трио в середине	Сонатная, рондо-соната (Гайдн, Моцарт, Шуберт, Бетховен, Прокофьев), вариации (Чайковский)
Тональности	Главная тональность	Тональности, близкие главной	Главная тональность или близкие главной	Главная тональность или одноименная для минора (Бетховен, Симфония № 5)

Если в цикле три части, то отсутсвует одна из средних. Иногда встречаются циклы с другим количеством частей: 2 части (Шуберт, Неоконченная симфония), 5 частей (Гайдн, Прощальная симфония; Берлиоз, Фантастическая симфония; Чайковский, Симфония № 3; Шостакович, Симфония № 13), 6 частей — (Скрябин, Симфония № 1; Малер, Симфония № 3), 11 частей (Шостакович, Симфония № 14).

Случается, что композитор меняет порядок частей внутри цикла: Моцарт, Соната № 11: I ч. — анданте, вариации; Бетховен, Соната № 14 "Лунная": I ч. — адажио.

Иногда в начале цикла звучит медленное *вступление* (Гайдн, Лондонские симфонии; Шуберт, Неоконченная симфония.)

Сонатно-симфонический цикл используется в следующих жанрах инструментальной музыки:

а) в *сонате* — циклическом произведении для одного, двух или трех инструментов;

б) в *симфонии* — циклическом произведении для симфонического оркестра;

в) в *концерте* — циклическом произведении для солиста с оркестром;

г) в *трио*, *квартете*, *квинтете*, *секстете* и т. д. -циклических произведениях для инструментального ансамбля.

3. Другие циклы

ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА

Прелюдия и фуга — цикл из двух контрастных частей. *Прелюдия* (или *токката, фантазия*) — I часть цикла, вступление к фуге. Это свободно построенная пьеса, в которой чередуются эпизоды разного характера и разной фактуры.

Фуга — II часть, строгое полифоническое произведение, основанное на имитации голосов (см. с. 86).

Обе части обычно пишутся в одной тональности. Примеры: Бах, "Хорошо темперированный клавир"; Шостакович, "Прелюдии и фуги".

10. Полифонические формы

Способ изложения музыкального материала (фактура, музыкальная ткань, склад письма) может быть *гомофонно-гармонический* или *полифонический*.

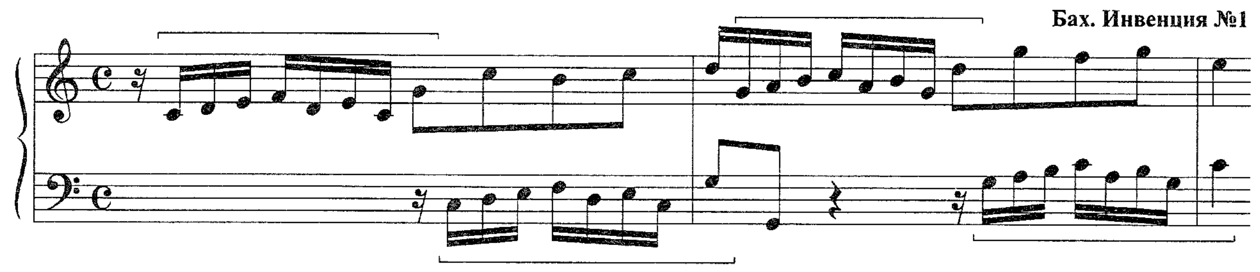
Гомофония (греч. гомо — равный, фон — звук), или *гомофонно-гармоническое письмо* — это такой склад многоголосной музыки, в котором один голос — ведущий, а другие его сопровождают, играют роль гармонической поддержки, аккомпанемента. Например: Чайковский, Марш, Полька, Вальс, "Итальянская песенка" из "Детского альбома".

Полифония (греч. поли — много, фон — звук) — вид многоголосной музыки, который основан на одновременном звучании двух и более самостоятельных мелодий. Понятие "полифония" совпадает с понятием "*контрапункт*". Особенность полифонического склада — текучесть и непрерывность музыкального движения, которые достигаются за счет несовпадений каденций в голосах.

Различают три основных вида полифонии: *контрастная, имитационная* и *подголосочная.*
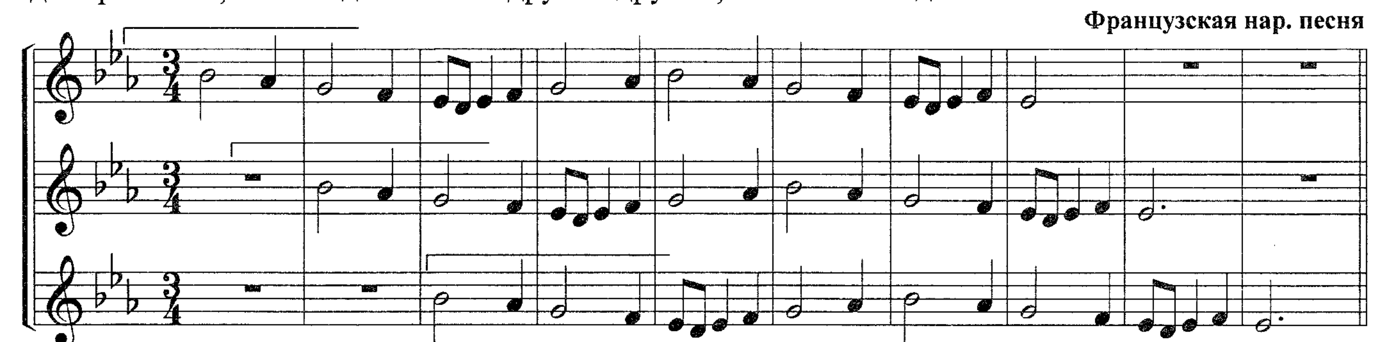
Контрастная (*неимитационная*) полифония — это одновременное сочетание разных мелодий. Например, у Баха встречается сочетание мелодий даже **разных** жанров (Бах, "Страсти по Матфею", Хор № 1, Кантата № 131, соло с хором)* .

Имитационная полифония основана на подражании основной теме. *Имитация* — прием повторения мелодии (или ее части), прозвучавшей в одном голосе, другими голосами.



* В доме Бахов часто устраивались семейные вечеринки, на которых пели шуточные *кводлибеты* (досл. "все что угодно") — жанр полифонической музыки, где одновременно звучали разные песни.

Канон (греч. — правило, образец) — непрерывная строгая имитация не только темы, но и ее продолжения. Иными словами, несколько голосов исполняют одну и ту же тему, но не одновременно, а последовательно друг за другом, как бы запаздывая.



Канон может быть формой самостоятельного произведения (народные песни — немецкая "Братец Яков", белорусская "Перепелочка", русская "В сыром бору тропина", каноны Моцарта, Гайдна, Бетховена, Брамса, Шуберта и других). Часто каноны встречаются внутри крупной формы — фуги, сонаты, симфонии, оперного ансамбля и т. п. (Глинка, трио "Не томи, родимый" из оперы "Иван Сусанин", эпизод похищения Людмилы из оперы "Руслан и Людмила"; Чайковский, дуэт "Враги" из 5-й картины оперы "Евгений Онегин"). Каноны в операх используются для подчеркивания единства настроения героев.

Подголосочный вид полифонии основан на сочетании одного напева и *подголосков*, его вариантов. Подголосочная полифония характерна для русской народной хоровой песни. В этой манере обрабатывали народные мелодии и сочиняли произведения многие русские композиторы: Мусоргский, Кастальский, Калинников, Чесноков и другие (см.: Мусоргский, вступление к опере "Борис Годунов"; Бородин, хор поселян из оперы "Князь Игорь"). Насыщение музыкальной ткани "поющими" подголосками часто встречается в музыке Чайковского, Скрябина, Рахманинова.

Полифония возникла в средние века, в течение столетий интенсивно развивалась, особенно в жанрах хоровой музыки. *Строгий стиль* — это полифония VI — XVI веков. Она отличается спокойным, плавным движением голосов, благозвучием гармоний, в которых преобладают консонансы. Композиторы: Жоскен Депре, Дюфаи, Лассо, Палестрина. К *свободному стилю* относится полифония XVII — XX веков. Этот стиль характеризуется более свободным использованием выразительных средств. Высших форм полифония достигла в творчестве Баха и Генделя. С эпохи венских классиков (XVIII век) активно развивается гомофонно-гармонический склад. Но полифония продолжает занимать важное место в творчестве Гайдна, Моцарта, Бетховена и последующих композиторов (Шуберт, Шуман, Лист, Брамс, Берлиоз, Вагнер, Дворжак, Хиндемит, Онеггер, Бриттен).

В России многоголосное пение долгое время существовало лишь в народно-песенном творчестве. Профессиональная церковная музыка представляла собой одноголосное унисонное пение мужских голосов (*"знаменный распев"*) a capella (а капелла) — без инструментального сопровождения. В XVI веке в церковном пении появляется многоголосие: *строчное пение* (плавное трехголосное) и *демественное пение* (торжественное четырехголосное, исполнялось на праздничных богослужениях). Звучание старинной русской многоголосной музыки своеобразно и отличается от полифонии Западной Европы. Распевы, их форма, развитие, движение голосов, приемы подголосочной полифонии предполагают иную логику, особое соотношение гармоний. С середины XVII века в Россию приходят трехголосные бытовые песни аккордово-гармонического склада ("кантички"). Зародившееся на Западе *партесное пение* (от partes — партии, — вид многоголосной музыки аккордового склада) быстро распространяется и в России. Развиваются жанры многоголосной бытовой лирики: *духовные песни* ("*псальмы*") и светские ("*канты*"). Возникает жанр *духовного хорового концерта* — торжественного многоголосного произведения для хора без сопровождения инструментов с эффектными приемами хорового письма. Количество голосов доходило до 48. Композиторы: Титов, Калашников, Бавыкин. Появляется пятилинейная нотация* и возможность записи многоголосных сочинений. В XVIII веке возникает классический тип русского духовного хорового концерта: он пред-
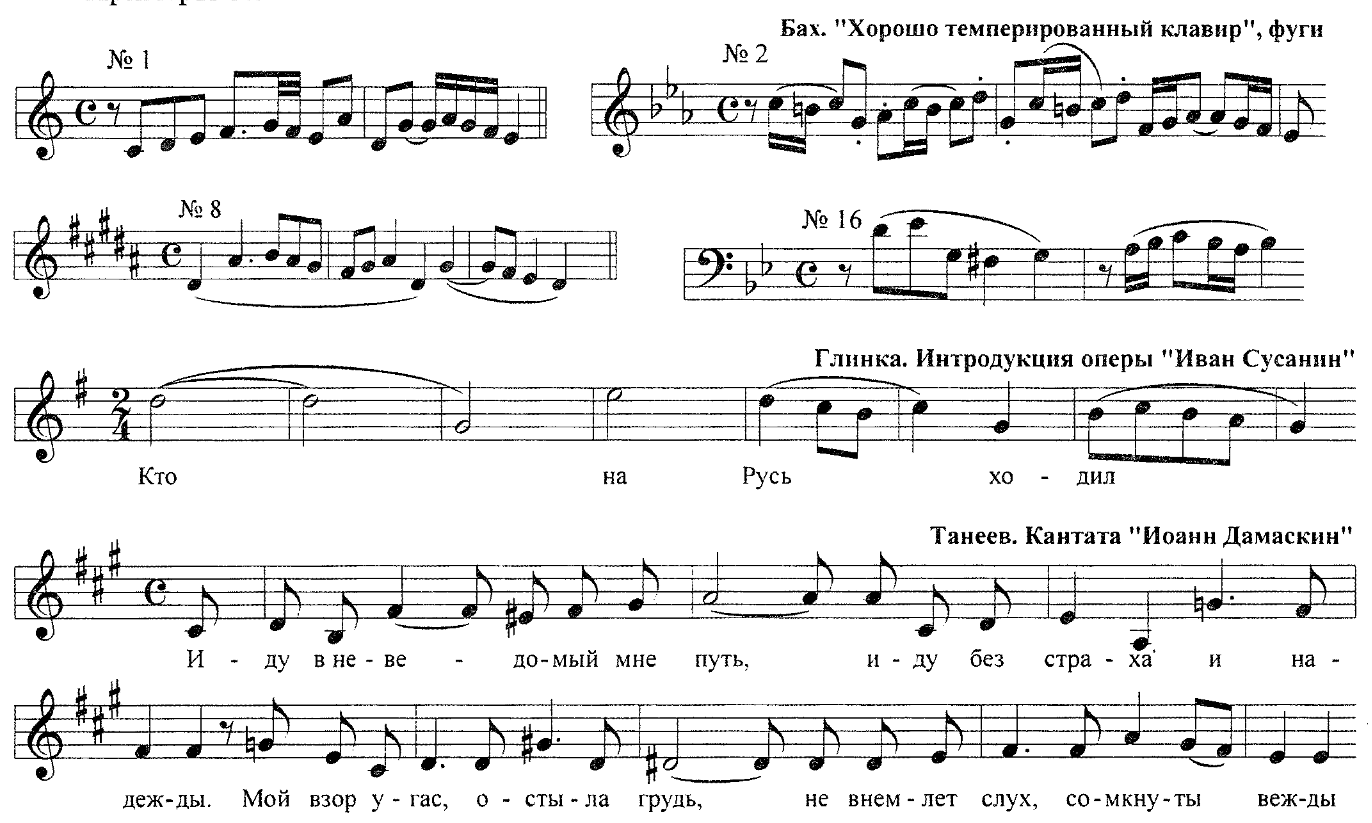
* До XVII века в России для записи духовных песнопений применяли *знаменную*, или *крюковую* нотацию (от слов знак и крюк). Мелодии записывались знаками-рисунками, напоминавшими крюки. Каждый знак мог обозначать один, два или несколько звуков, а иногда и целый напев.

ставляет собой циклическое произведение из 3 или 4 контрастных частей с полифоническим виртуозным финалом (фугетта, фуга). В сочинении используются приемы европейской полифонической техники (каноны, имитации, фугато). Но остается главная особенность русской духовной музыки — пение a capella — без инструментального сопровождения. Композиторы: Бортнянский, Березовский, Дегтярев, Ведель. К полифонии обращались все композиторы последующих времен: Глинка, Алябьев, Чайковский, Танеев, Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков, Скрябин, Рахманинов, Прокофьев, Шостакович, Шнитке.

Фуга

Фуга — (лат. fuga — бег, непрерывное движение) — полифоническое произведение, основанное на последовательном проведении и развитии основной мелодии (темы) в разных голосах. *Тема* — небольшая лаконичная мелодия, в которой есть яркая, выразительная интонация.

Примеры тем:



Фуга может содержать от двух до пяти голосов.

По своему строению фуга явилась предшественницей сонатной формы. Она состоит из трех разделов: экспозиции, средней части и репризы. Иногда после репризы бывает кода.

СХЕМА ОДНОГО ИЗ ВАРИАНТОВ ТРЕХГОЛОСНОЙ ФУГИ

Таблица № 31

	Экспозиция	Разработка (средняя часть)	Реприза	Кода
Голоса	Т П Т П Т	Т П Т П Т	Т Т Т Бывают стретты	Интонация темы
Тональность	Главная Доминантовая Главная I V I	Другие тональности: параллельная, субдоминантовая и др. II, III, IV, VI	Главная I	Главная или одноименная для минора I

В табл. № 31 буквой "Т" обозначена тема, а буквой "П" — противосложение.

1. *Экспозиция* — (лат. — показ) — проведение темы последовательно во всех голосах. Порядок вступления голосов с темой может быть любой. Тема излагается поочередно то в основной тональности, то в тональности доминанты. Проведение темы в тональности доминанты называется *ответом*. Мелодия, звучащая вместе с темой, называется *противосложением* (контрапунктом). *Интермедия* — связующий раздел между проведениями темы. Он тонально неустойчив, часто состоит из секвенций*.

2. *Разработка* — средний неустойчивый раздел фуги. Он состоит из нескольких интермедий и проведений темы в других тональностях.

3. *Реприза* — заключительный раздел фуги, подытоживающий развитие. Обычно он короче экспозиции. Тема проводится в основной тональности, в одном голосе или, сокращенно, во всех голосах. *Стретта* — сжатая имитация, перекличка первых мотивов темы или вступление имитирующего голоса раньше окончания темы в предыдущем.

4. *Кода* — короткое заключение. Оно может отсутствовать.

Фуга с двумя темами называется *двойной* (Бах, "Хорошо темперированнный клавир", т. 2, фуга gis-moll; Моцарт, хор № 1 из Реквиема, Симфония № 41, финал), с тремя — *тройной* (Бах, "Хорошо темперированный клавир", т. 1, прелюдия A-dur, т. 2, фуга fis-moll, трехголосная инвенция f-moll; Танеев, кантата "По прочтении псалма").

Фугетта — небольшая фуга (итал. fugetta — маленькая фуга).

Фугато — это постепенное вступление голосов с темой; раздел, похожий на экспозицию фуги. Обычно это не самостоятельная форма, а часть произведения, где полифонический раздел сменяется другими. Фугато внутри части симфонии: Бетховен, Симфония № 5, III часть; Чайковский, Симфония № 1, финал. Фугато в опере: Глинка, III действие оперы "Иван Сусанин"; Римский-Корсаков, III действие оперы "Снегурочка", картина волшебных превращений Заповедного леса; Мусоргский, хор "Расходилась, разгулялась..." из оперы "Борис Годунов".

Инвенция (лат. — изобретение) — небольшая полифоническая пьеса, чаще 2-голосная, близкая к фуге или фугетте. И. С. Бах написал для своих учеников 2 и 3-голосные инвенции (3-голосные в оригинале назывались "синфонии").

Фуга — высшая форма полифонии, вобравшая в себя все богатства ее выразительных средств.

Предшественник фуги — *ричеркар*. Это инструментальное произведение из нескольких самостоятельных разделов, которые следовали один за другим без перерыва, и в каждом полифонически развивалась своя тема. Ричеркары сочинялись для лютни, органа, клавира, позже для инструментального ансамбля. В XVI веке появилась однотемная фуга (Дж. Габриэли), в XVII — XVIII в. фуга становится одним из ведущих жанров вокальной и инструментальной музыки (Дж. Фрескобальди, Д. Букстехуде, А.Скарлатти). Вершины своего развития фуга достигла в творчестве Баха и Генделя. По глубине и мастерству их фуги являются высшим достижением искусства полифонии.

Полифонические жанры и приемы часто встречаются в произведениях разных стилей и эпох. Д. Шостакович: "Возможности многоголосия практически безграничны. Полифония может передать все: и размах времени, и размах мысли, и размах мечты, творчества".

---

* Секвенция — повторение одного мотива от разных звуков.

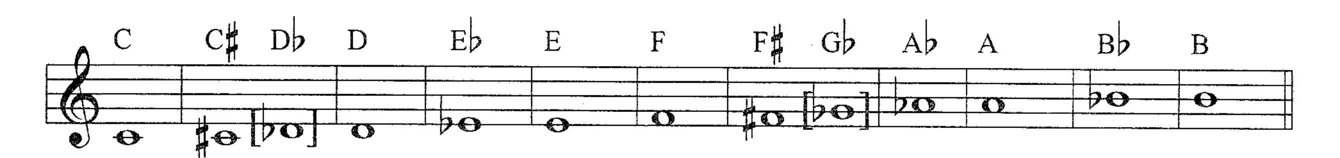
Приложение

1. Обозначение аккордов в джазовой и легкой музыке

В ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКЕ

Музыка джаза основывается на классической функциональной системе. Мажоро-минорный лад остается основой для джазовой гармонии. В джазе и легкой музыке принято обозначать **каждый аккорд**. Для этого используется буквенно-цифровая запись.

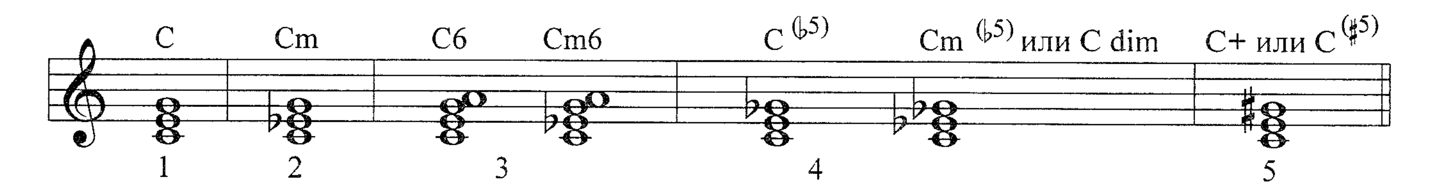
Основные тоны аккордов обозначаются буквами латинского алфавита с добавлением, где необходимо, знаков ♯ или ♭:



В отличие от буквенного обозначения нот в классической музыке (см. с. 5), здесь не используется буква H, для си и си♭ употребляются B и B♭. Для обозначения вида аккорда к буквам добавляются другие знаки.

В джазе употребляются: **трезвучия, септаккорды, нонаккорды, ундецимаккорды, терцдецимаккорды.**

Трезвучие — это аккорд из трех звуков, расположенных по терциям (см. с. 47).

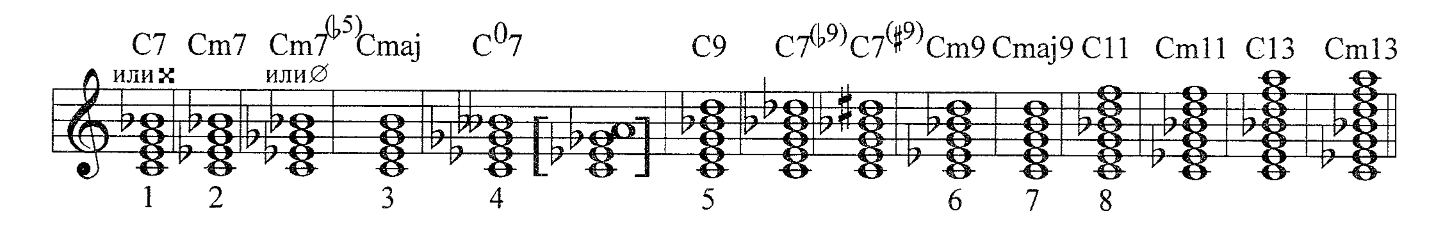


1. Большие буквы означают основной тон (приму) аккорда, а также мажорное трезвучие от данного звука.
2. Буква "m" рядом с большой буквой означает минорное трезвучие.
3. Цифра "6" означает прибавление к трезвучию большой сексты.
4. Цифра "5" — это квинта аккорда; со знаком "♭" — квинта пониженная, со знаком "♯" — повышенная.
5. Знак "+" рядом с буквой обозначает увеличенное трезвучие. C+ или C(♯5).

Сокращенное слово "dim" (от англ. diminish — уменьшать) обозначает уменьшенное трезвучие.

Септаккорд — аккорд из четырех звуков, расположенных по терциям (см. с. 51).

Нонаккорд, *ундецимаккорд* и *терцдецимаккорд* — это аккорды, соответственно, из пяти, шести и семи звуков, расположенных по терциям.



Цифры около букв обозначают интервал от основного тона.

1. C7 или ×- малый мажорный септаккорд.

2. Cm7 — малый минорный септаккорд. Cm7(♭5) или ∅ - малый с уменьшенной квинтой.

3. Сокращенное "maj" (от англ. "major" — мажор) означает большой мажорный септаккорд.

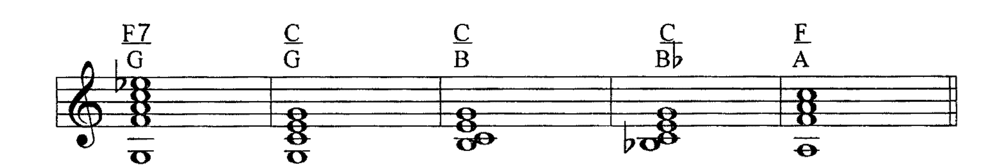
4. "0" после буквы обозначает уменьшенный септаккорд.

5,6,7. Цифра "9" означает нонаккорд: большая нона от основного тона (без "maj" с малой септимой в середине).

8. Цифра "11" означает прибавление к мажорному или минорному трезвучию ундецимы. Цифра "13" — прибавление терцдецимы.

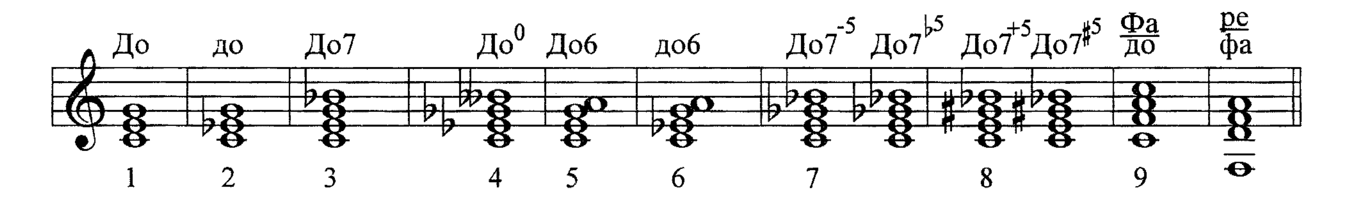
Знаки "♭" или "♯" рядом с большой буквой обозначают понижение или повышение всего аккорда. Если они стоят в скобках рядом с цифрой, они обозначают понижение или повышение соответствующего тона аккорда.

Для сложных составных аккордов применяется двухэтажная запись, в которой аккорд разделен на два простых. Нижняя буква обозначает бас, верхняя — аккорд сверху. При такой записи легко видна линия баса:



В ЛЕГКОЙ МУЗЫКЕ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

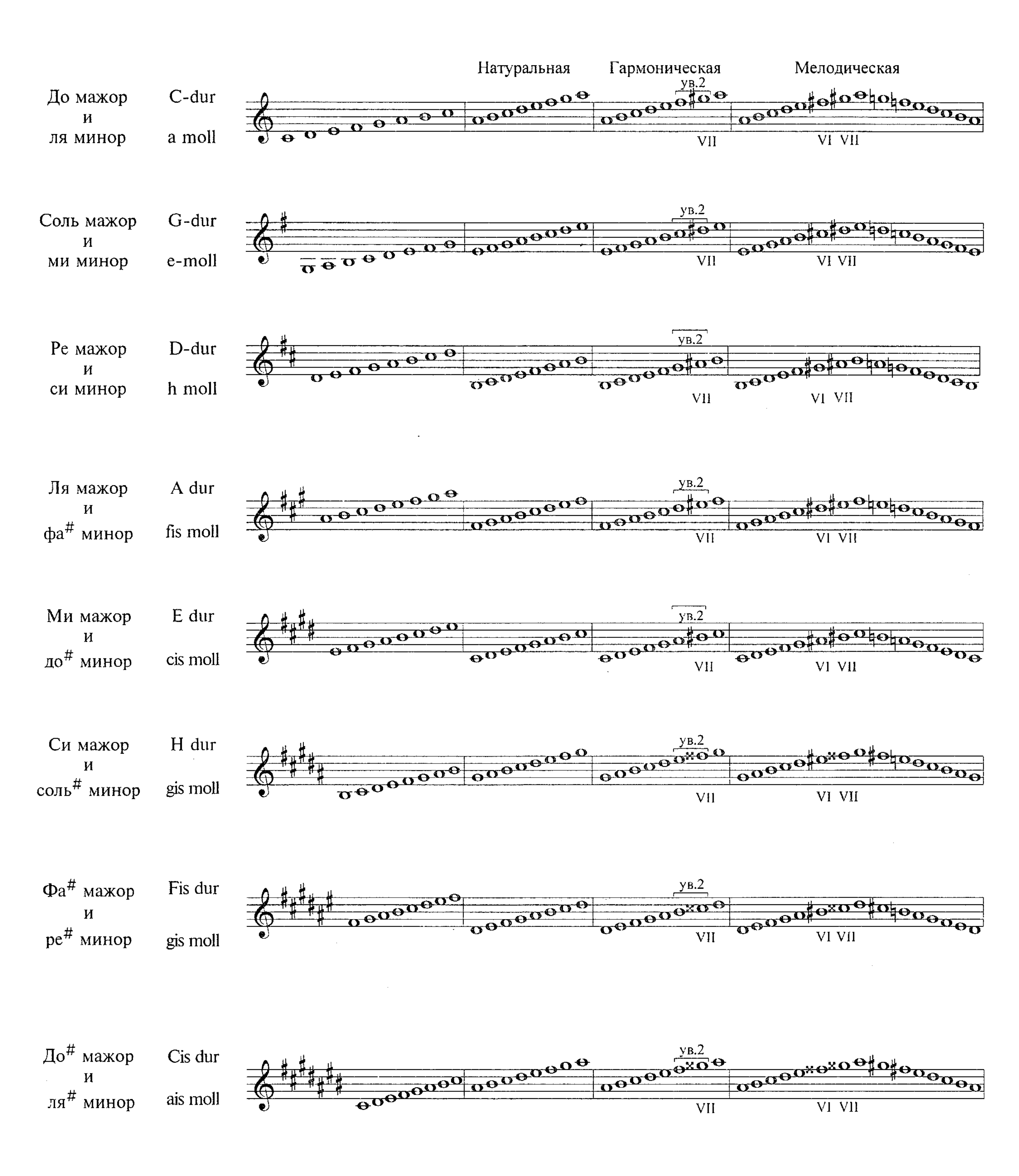
В сборниках песен, романсов, пьес популярной музыки в России применяются обозначения на русском языке. Эта система основана на джазовом буквенно-цифровом обозначении.



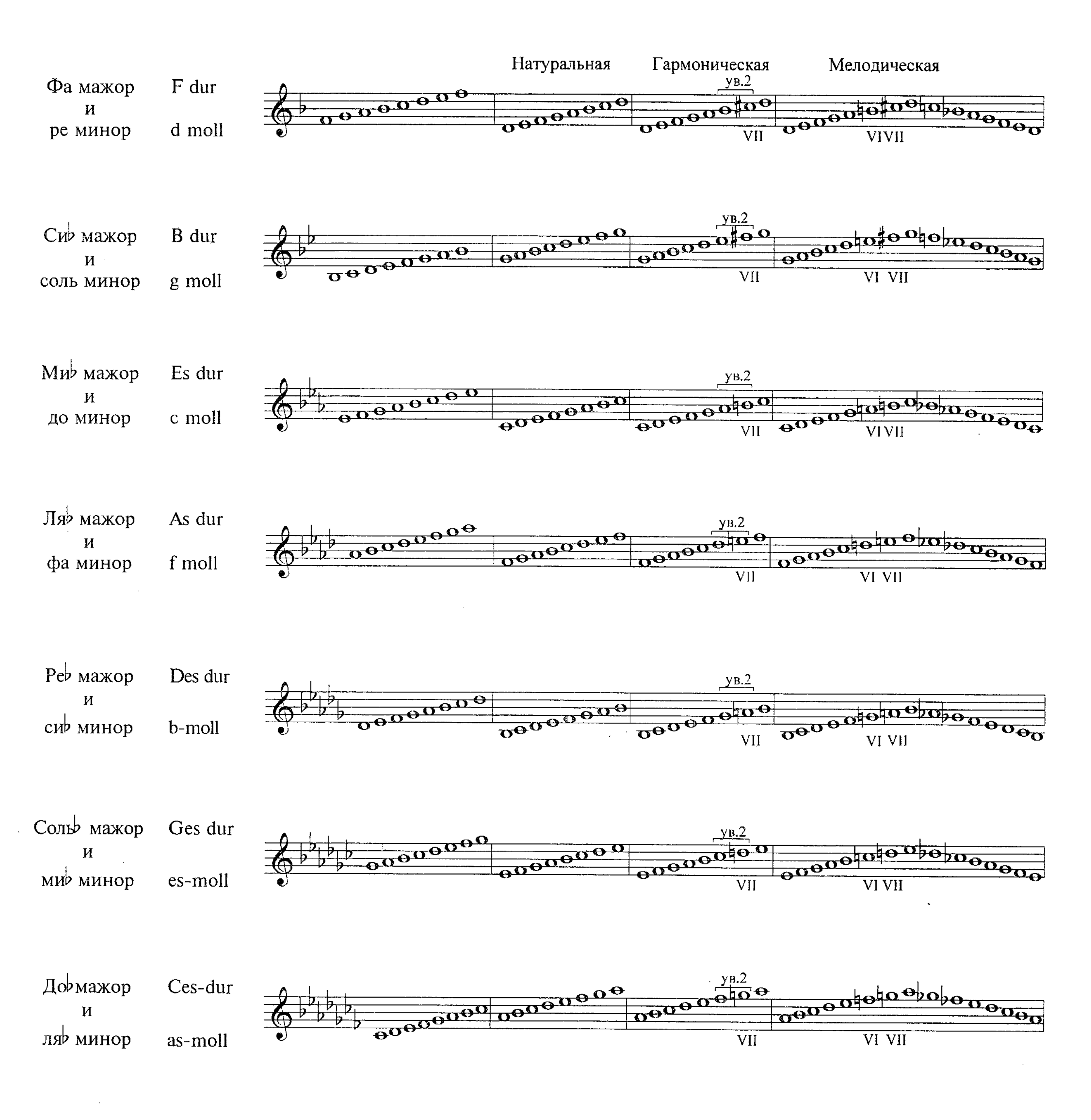
С большой буквы обозначено мажорное трезвучие (пример 1), с малой — минорное (пример 2). Доминантсептаккорд обозначается цифрой "7" (пример 3), уменьшенный септаккорд — "0" (пример 4). Добавление к мажорному и минорному трезвучию большой сексты обозначается цифрой "6" (примеры 5 и 6). Понижение в малом мажорном септаккорде квинтового тона выражено добавлением "♭5" или "-5", повышение — "♯5" или "+5" (примеры 7 и 8). Двухсоставное обозначение: под чертой обозначен бас, над чертой — аккорд сверху (пример 9).

Буквенно-цифровая нотация упрощает процесс чтения и исполнения нотного текста. Вместо прочитывания всей вертикали аккорда нотами музыкант читает более простую запись буквами и цифрами.

2. Диезные тональности мажора и минора

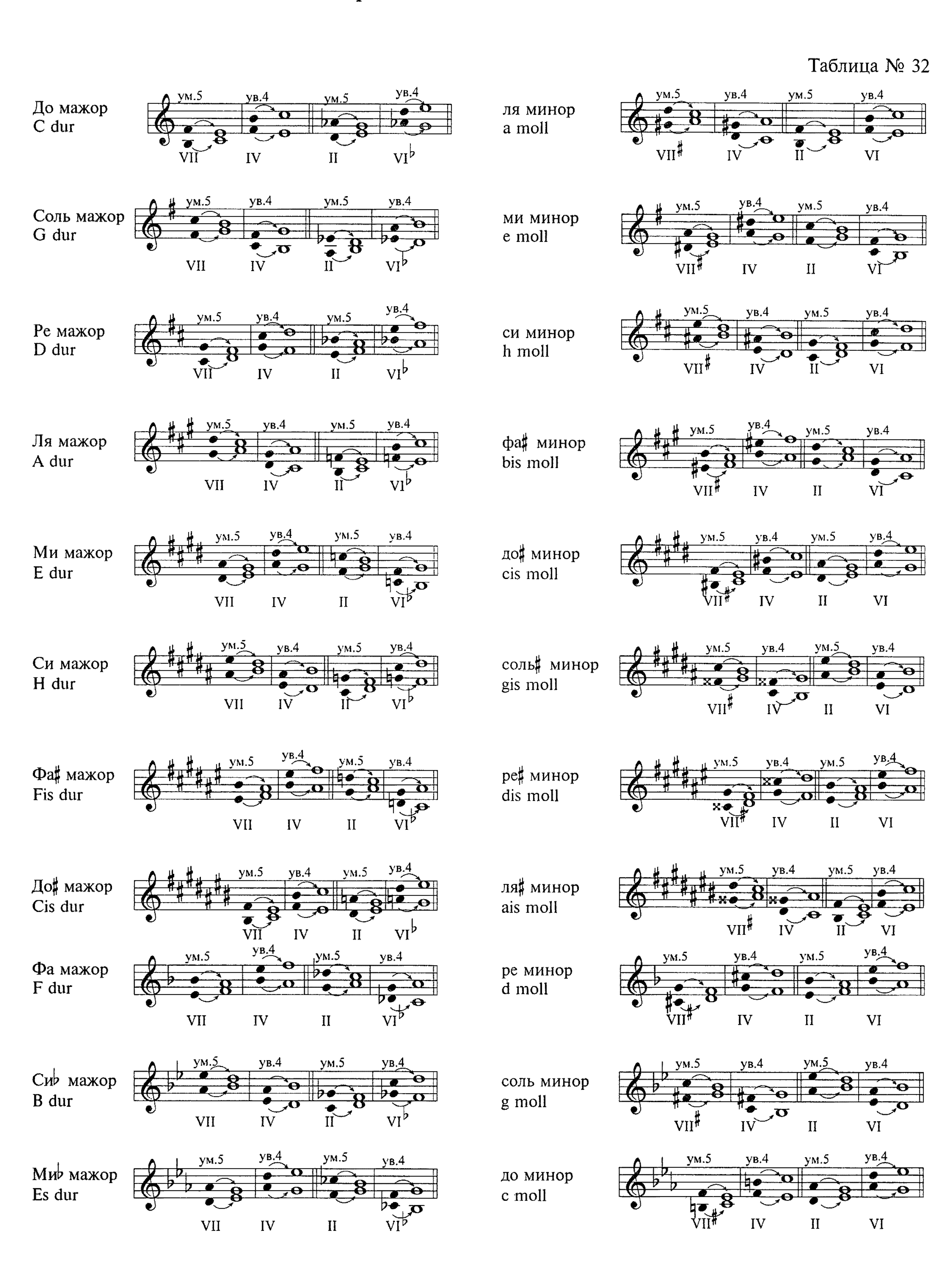


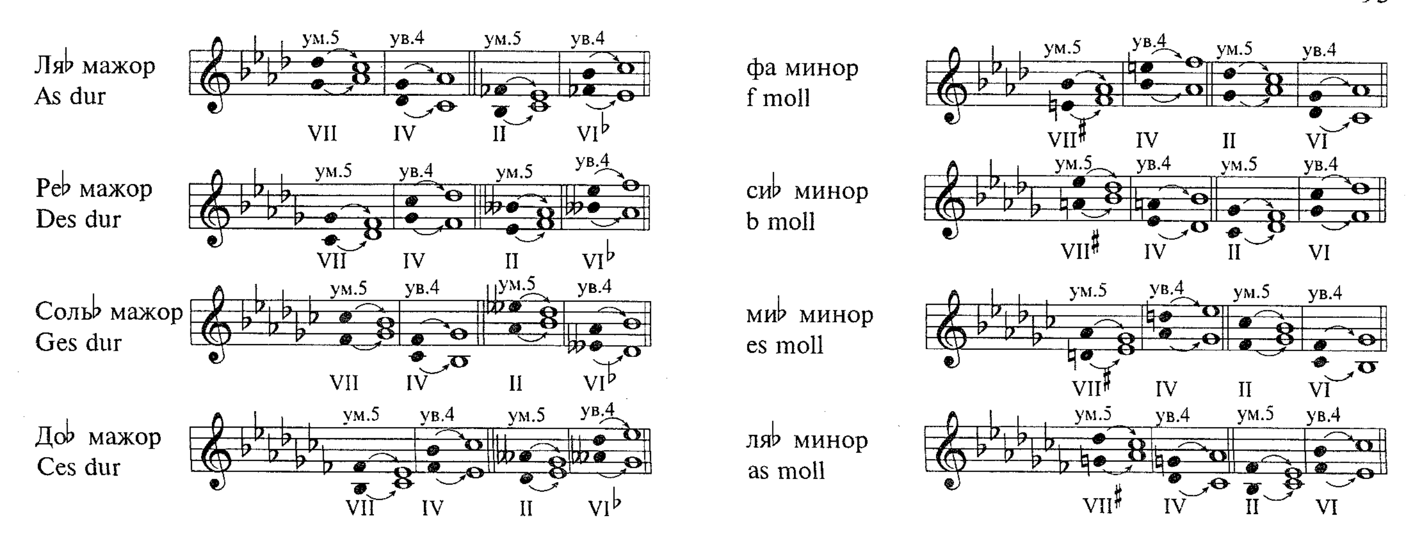
3. Бемольные тональности мажора и минора



4. Тритоны во всех тональностях

Таблица № 32





5. Характерные интервалы во всех тональностях

Таблица № 33

До мажор
C dur
ум.7 ув.2 ум.4 ув.5
VII VI♭ III VI♭

ля минор
a moll
ум.7 ув.2 ум.4 ув.5
VII♯ VI VII♯ III

Соль мажор
G dur
ум.7 ув.2 ум.4 ув.5
VII VI♭ III VI♭

ми минор
e moll
ум.7 ув.2 ум.4 ув.5
VII♯ VI VII♯ III

Ре мажор
D dur
ум.7 ув.2 ум.4 ув.5
VII VI♭ III VI♭

си минор
h moll
ум.7 ув.2 ум.4 ув.5
VII♯ VI VII♯ III

Ля мажор
A dur
ум.7 ув.2 ум.4 ув.5
VII VI♭ III VI♭

фа♯ минор
fis moll
ум.7 ув.2 ум.4 ув.5
VII♯ VI VII♯ III

Ми мажор
E dur
ум.7 ув.2 ум.4 ув.5
VII VI♭ III VI♭

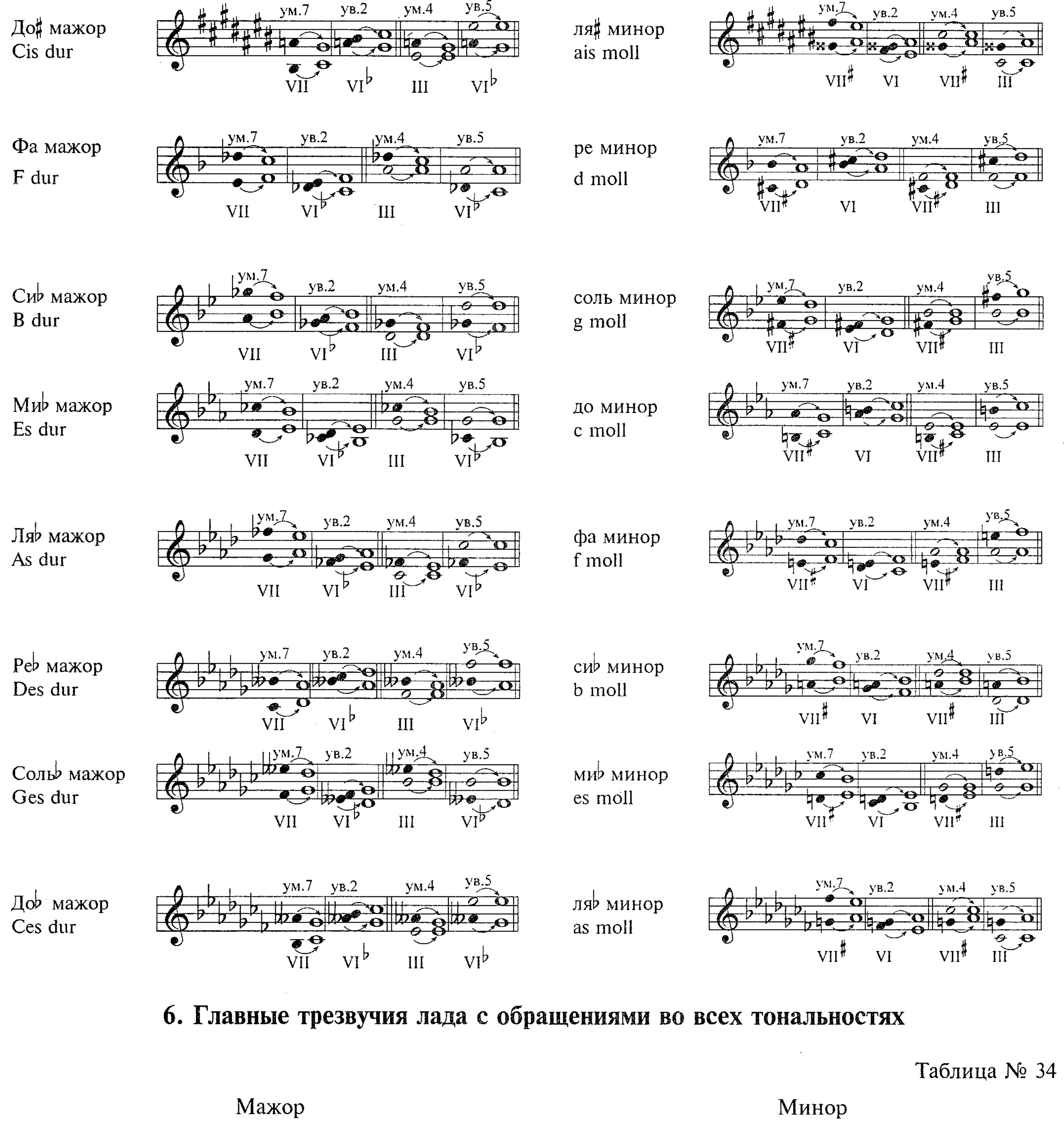
до♯ минор
cis moll
ум.7 ув.2 ум.4 ув.5
VII♯ VI VII♯ III

Си мажор
H dur
ум.7 ув.2 ум.4 ув.5
VII VI♭ III VI♭

соль♯ минор
gis moll
ум.7 ув.2 ум.4 ув.5
VII♯ VI VII♯ III

Фа♯ мажор
Fis dur
ум.7 ув.2 ум.4 ув.5
VII VI♭ III VI♭

ре♯ минор
dis moll
ум.7 ув.2 ум.4 ув.5
VII♯ VI VII♯ III



6. Главные трезвучия лада с обращениями во всех тональностях

Таблица № 34

Мажор

До мажор
C dur

I III V IV VI I V VII II

T_3^5 $T6$ T_4^6 S_3^5 $S6$ S_4^6 D_3^5 $D6$ D_4^6

Соль мажор
G dur

I III V IV VI I V VII II

T_3^5 $T6$ T_4^6 S_3^5 $S6$ S_4^6 D_3^5 $D6$ D_4^6

Ре мажор
D dur

I III V IV VI I V VII II

T_3^5 $T6$ T_4^6 S_3^5 $S6$ S_4^6 D_3^5 $D6$ D_4^6

Минор

ля минор
a moll

I III V IV VI I V VII♯ II

t_3^5 $t6$ t_4^6 s_3^5 $s6$ s_4^6 D_3^5 $D6$ D_4^6

ми минор
e moll

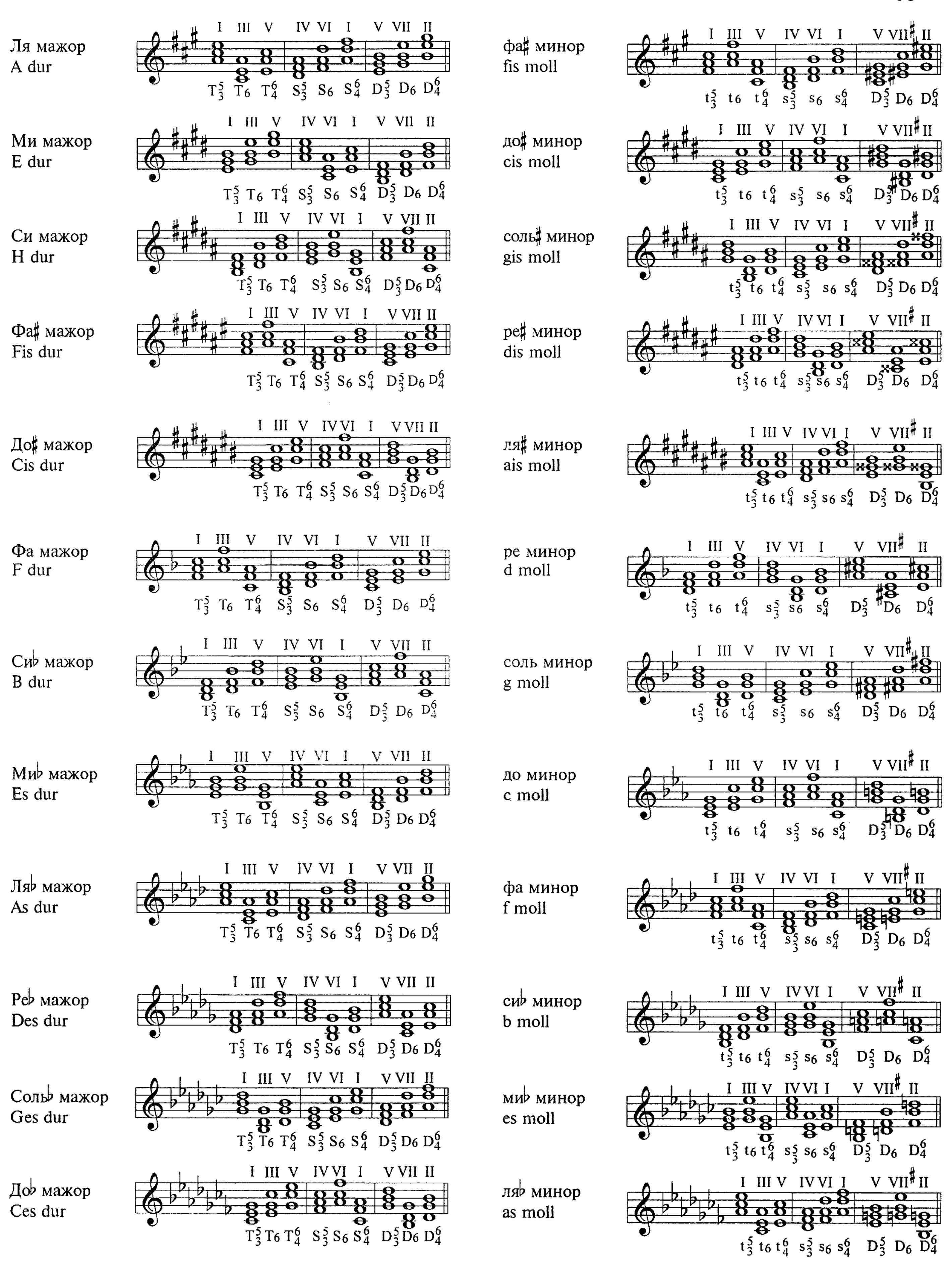
I III V IV VI I V VII♯ II

t_3^5 $t6$ t_4^6 s_3^5 $s6$ s_4^6 D_3^5 $D6$ D_4^6

си минор
h moll

I III V IV VI I V VII♯ II
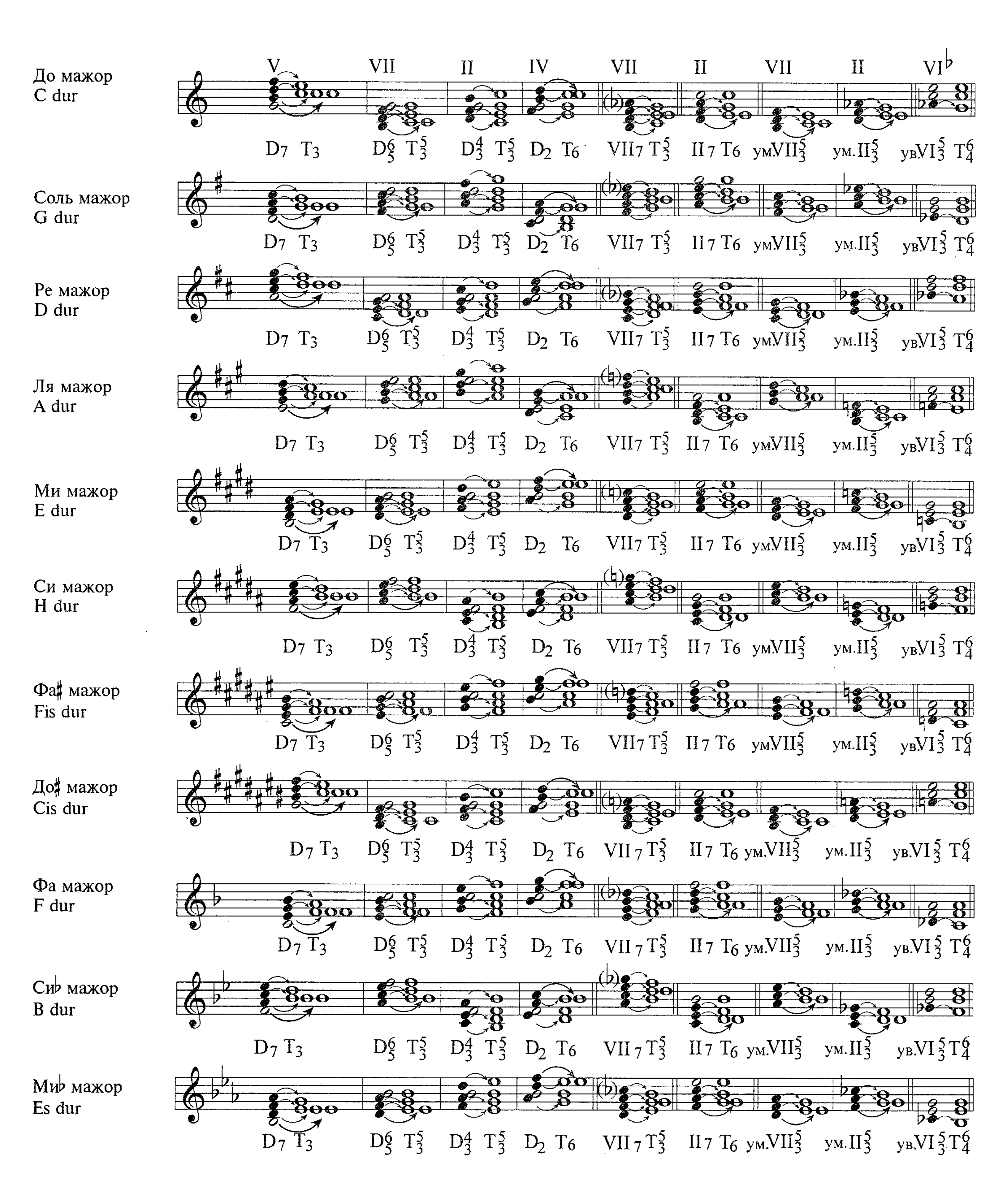
t_3^5 $t6$ t_4^6 s_3^5 $s6$ s_4^6 D_3^5 $D6$ D_4^6

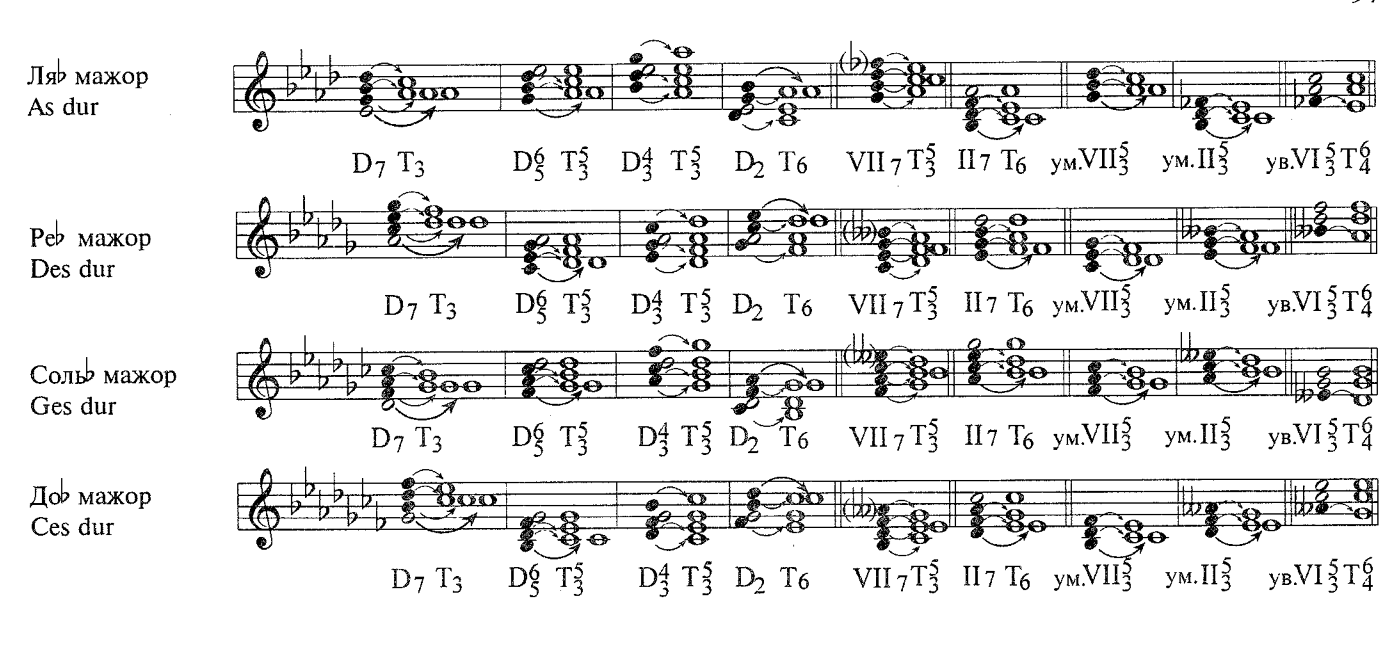

Ля мажор
A dur
I III V IV VI I V VII II
T_3^5 T_6 T_4^6 S_3^5 S_6 S_4^6 D_3^5 D_6 D_4^6
Ми мажор
E dur
I III V IV VI I V VII II
T_3^5 T_6 T_4^6 S_3^5 S_6 S_4^6 D_3^5 D_6 D_4^6
Си мажор
H dur
I III V IV VI I V VII II
T_3^5 T_6 T_4^6 S_3^5 S_6 S_4^6 D_3^5 D_6 D_4^6
Фа♯ мажор
Fis dur
I III V IV VI I V VII II
T_3^5 T_6 T_4^6 S_3^5 S_6 S_4^6 D_3^5 D_6 D_4^6
До♯ мажор
Cis dur
I III V IV VI I V VII II
T_3^5 T_6 T_4^6 S_3^5 S_6 S_4^6 D_3^5 D_6 D_4^6
Фа мажор
F dur
I III V IV VI I V VII II
T_3^5 T_6 T_4^6 S_3^5 S_6 S_4^6 D_3^5 D_6 D_4^6
Си♭ мажор
B dur
I III V IV VI I V VII II
T_3^5 T_6 T_4^6 S_3^5 S_6 S_4^6 D_3^5 D_6 D_4^6
Ми♭ мажор
Es dur
I III V IV VI I V VII II
T_3^5 T_6 T_4^6 S_3^5 S_6 S_4^6 D_3^5 D_6 D_4^6
Ля♭ мажор
As dur
I III V IV VI I V VII II
T_3^5 T_6 T_4^6 S_3^5 S_6 S_4^6 D_3^5 D_6 D_4^6
Ре♭ мажор
Des dur
I III V IV VI I V VII II
T_3^5 T_6 T_4^6 S_3^5 S_6 S_4^6 D_3^5 D_6 D_4^6
Соль♭ мажор
Ges dur
I III V IV VI I V VII II
T_3^5 T_6 T_4^6 S_3^5 S_6 S_4^6 D_3^5 D_6 D_4^6
До♭ мажор
Ces dur
I III V IV VI I V VII II
T_3^5 T_6 T_4^6 S_3^5 S_6 S_4^6 D_3^5 D_6 D_4^6
фа♯ минор
fis moll
I III V IV VI I V VII♯ II
t_3^5 t_6 t_4^6 s_3^5 s_6 s_4^6 D_3^5 D_6 D_4^6
до♯ минор
cis moll
I III V IV VI I V VII♯ II
t_3^5 t_6 t_4^6 s_3^5 s_6 s_4^6 D_3^5 D_6 D_4^6
соль♯ минор
gis moll
I III V IV VI I V VII♯ II
t_3^5 t_6 t_4^6 s_3^5 s_6 s_4^6 D_3^5 D_6 D_4^6
ре♯ минор
dis moll
I III V IV VI I V VII♯ II
t_3^5 t_6 t_4^6 s_3^5 s_6 s_4^6 D_3^5 D_6 D_4^6
ля♯ минор
ais moll
I III V IV VI I V VII♯ II
t_3^5 t_6 t_4^6 s_3^5 s_6 s_4^6 D_3^5 D_6 D_4^6
ре минор
d moll
I III V IV VI I V VII♯ II
t_3^5 t_6 t_4^6 s_3^5 s_6 s_4^6 D_3^5 D_6 D_4^6
соль минор
g moll
I III V IV VI I V VII♯ II
t_3^5 t_6 t_4^6 s_3^5 s_6 s_4^6 D_3^5 D_6 D_4^6
до минор
c moll
I III V IV VI I V VII♯ II
t_3^5 t_6 t_4^6 s_3^5 s_6 s_4^6 D_3^5 D_6 D_4^6
фа минор
f moll
I III V IV VI I V VII♯ II
t_3^5 t_6 t_4^6 s_3^5 s_6 s_4^6 D_3^5 D_6 D_4^6
си♭ минор
b moll
I III V IV VI I V VII♯ II
t_3^5 t_6 t_4^6 s_3^5 s_6 s_4^6 D_3^5 D_6 D_4^6
ми♭ минор
es moll
I III V IV VI I V VII♯ II
t_3^5 t_6 t_4^6 s_3^5 s_6 s_4^6 D_3^5 D_6 D_4^6
ля♭ минор
as moll
I III V IV VI I V VII♯ II
t_3^5 t_6 t_4^6 s_3^5 s_6 s_4^6 D_3^5 D_6 D_4^6

7. Доминантсептаккорд с обращениями, вводный септаккорд, септаккорд II ступени, уменьшенное и увеличенное трезвучие во всех тональностях

Таблица № 35

а) МАЖОРНЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ





б) МИНОРНЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ

ля минор
a moll

D_7 t_3 D^6_5 t^5_3 D^4_3 t^5_3 D_2 t_6 VII_7 t^5_3 II_7 t_6 ум.VII^5_3 ум.II^5_3 ув.III^5_3 t_6

ми минор
e moll

D_7 t_3 D^6_5 t^5_3 D^4_3 t^5_3 D_2 t_6 VII_7 t^5_3 II_7 t_6 ум.VII^5_3 ум.II^5_3 ув.III^5_3 t_6

си минор
e moll

D_7 t_3 D^6_5 t^5_3 D^4_3 t^5_3 D_2 t_6 VII_7 t^5_3 II_7 t_6 умVII^5_3 ум.II^5_3 ув.III^5_3 t_6

фа♯ минор
fis moll

D_7 t_3 D^6_5 t^5_3 D^4_3 t^5_3 D_2 t_6 VII_7 t^5_3 II_7 t_6 умVII^5_3 ум.II^5_3 ув.III^5_3 t_6

до♯ минор
cis moll

D_7 t_3 D^6_5 t^5_3 D^4_3 t^5_3 D_2 t_6 VII_7 t^5_3 II_7 t_6 умVII^5_3 ум.II^5_3 ув.III^5_3 t_6

соль♯ минор
gis moll

D_7 t_3 D^6_5 t^5_3 D^4_3 t^5_3 D_2 t_6 VII_7 t^5_3 II_7 t_6 умVII^5_3 ум.II^5_3 ув.III^5_3 t_6

ре♯ минор
dis moll

D_7 t_3 D^6_5 t^5_3 D^4_3 t^5_3 D_2 t_6 VII_7 t^5_3 II_7 t_6 умVII^5_3 ум.II^5_3 ув.III^5_3 t_6

ля♯ минор
ais moll

D_7 t_3 D^6_5 t^5_3 D^4_3 t^5_3 D_2 t_6 VII_7 t^5_3 II_7 t_6 умVII^5_3 ум.II^5_3 ув.III^5_3 t_6

ре минор
d moll

D_7 t_3 D^6_5 t^5_3 D^4_3 t^5_3 D_2 t_6 VII_7 t^5_3 II_7 t_6 ум.VII^5_3 ум.II^5_3 ув.III^5_3 t_6

соль минор
g moll

D_7 t_3 D^6_5 t^5_3 D^4_3 t^5_3 D_2 t_6 VII_7 t^5_3 II_7 t_6 ум.VII^5_3 ум.II^5_3 ув.III^5_3 t_6

до минор
c moll

D_7 t_3 D^6_5 t^5_3 D^4_3 t^5_3 D_2 t_6 VII_7 t^5_3 II_7 t_6 ум.VII^5_3 ум.II^5_3 ув.III^5_3 t_6

фа минор
f moll

D_7 t_3 D^6_5 t^5_3 D^4_3 t^5_3 D_2 t_6 VII_7 t^5_3 II_7 t_6 ум.VII^5_3 ум.II^5_3 ув.III^5_3 t_6

си♭ минор
b moll

D_7 t_3 D^6_5 t^5_3 D^4_3 t^5_3 D_2 t_6 VII_7 t^5_3 II_7 t_6 ум.VII^5_3 ум.II^5_3 ув.III^5_3 t_6
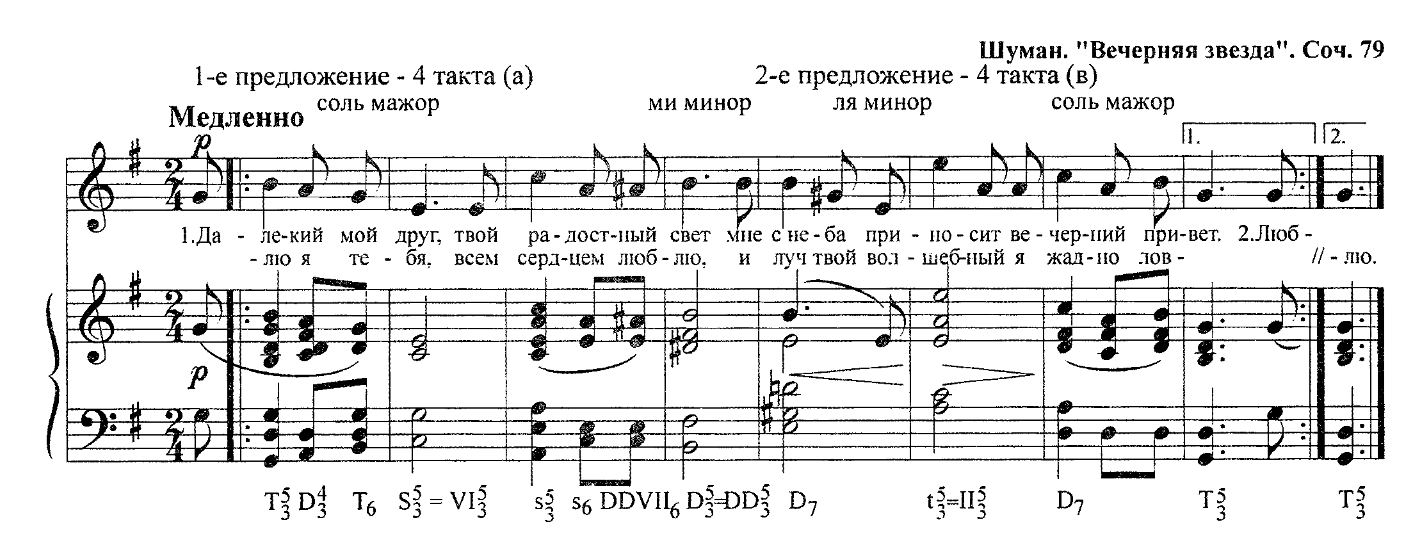
ми♭ минор
es moll

D_7 t_3 D^6_5 t^5_3 D^4_3 t^5_3 D_2 t_6 VII_7 t^5_3 II_7 t_6 ум.VII^5_3 ум.II^5_3 ув.III^5_3 t_6

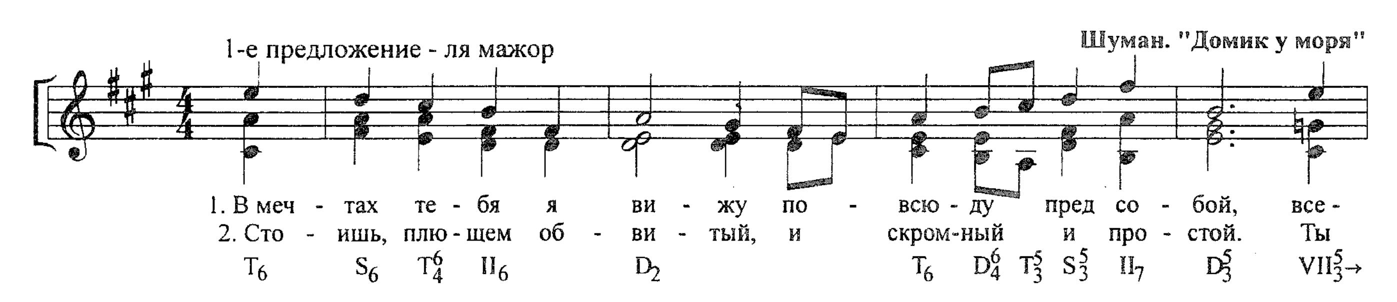
ля♭ минор
as moll

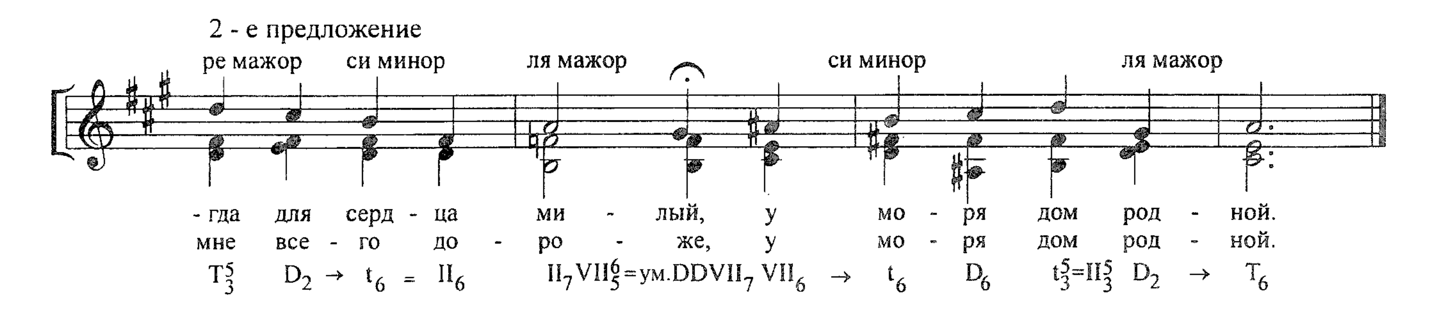
D_7 t_3 D^6_5 t^5_3 D^4_3 t^5_3 D_2 t_6 VII_7 t^5_3 II_7 t_6 ум.VII^5_3 ум.II^5_3 ув.III^5_3 t_6

8. Примеры анализа произведений

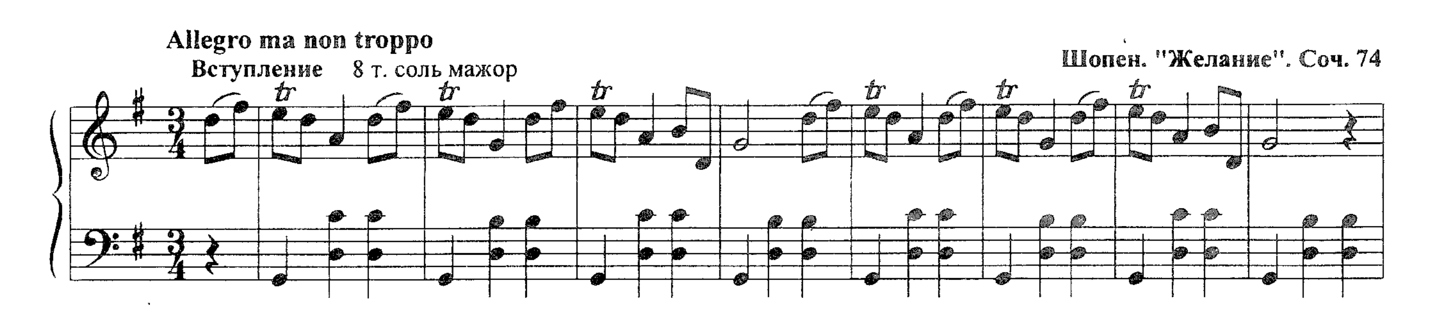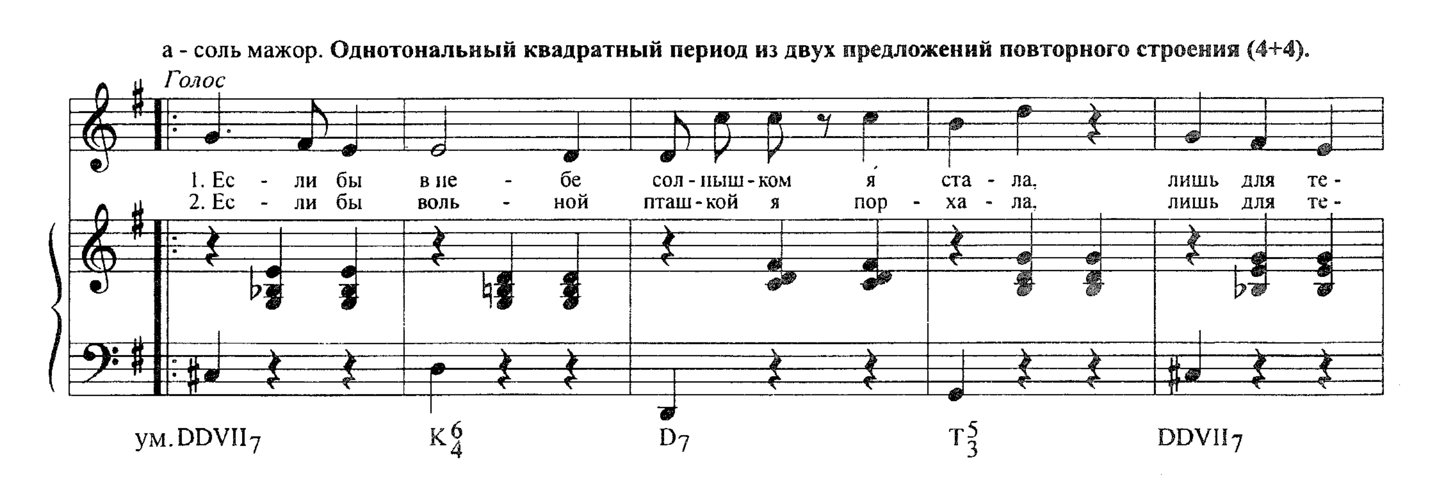


Куплетная форма. Куплет представляет собой однотональный квадратный период из двух предложений неповторного строения.
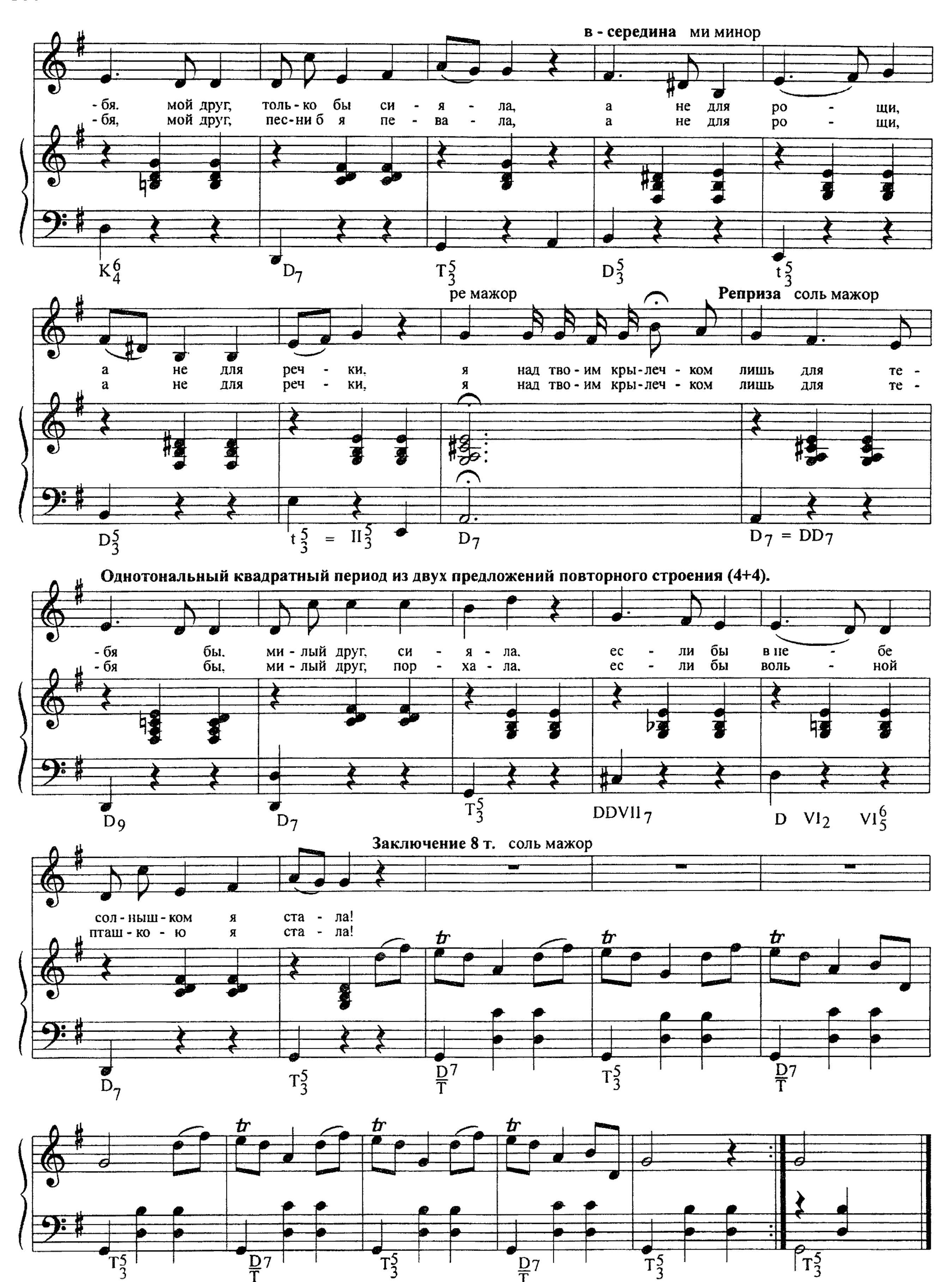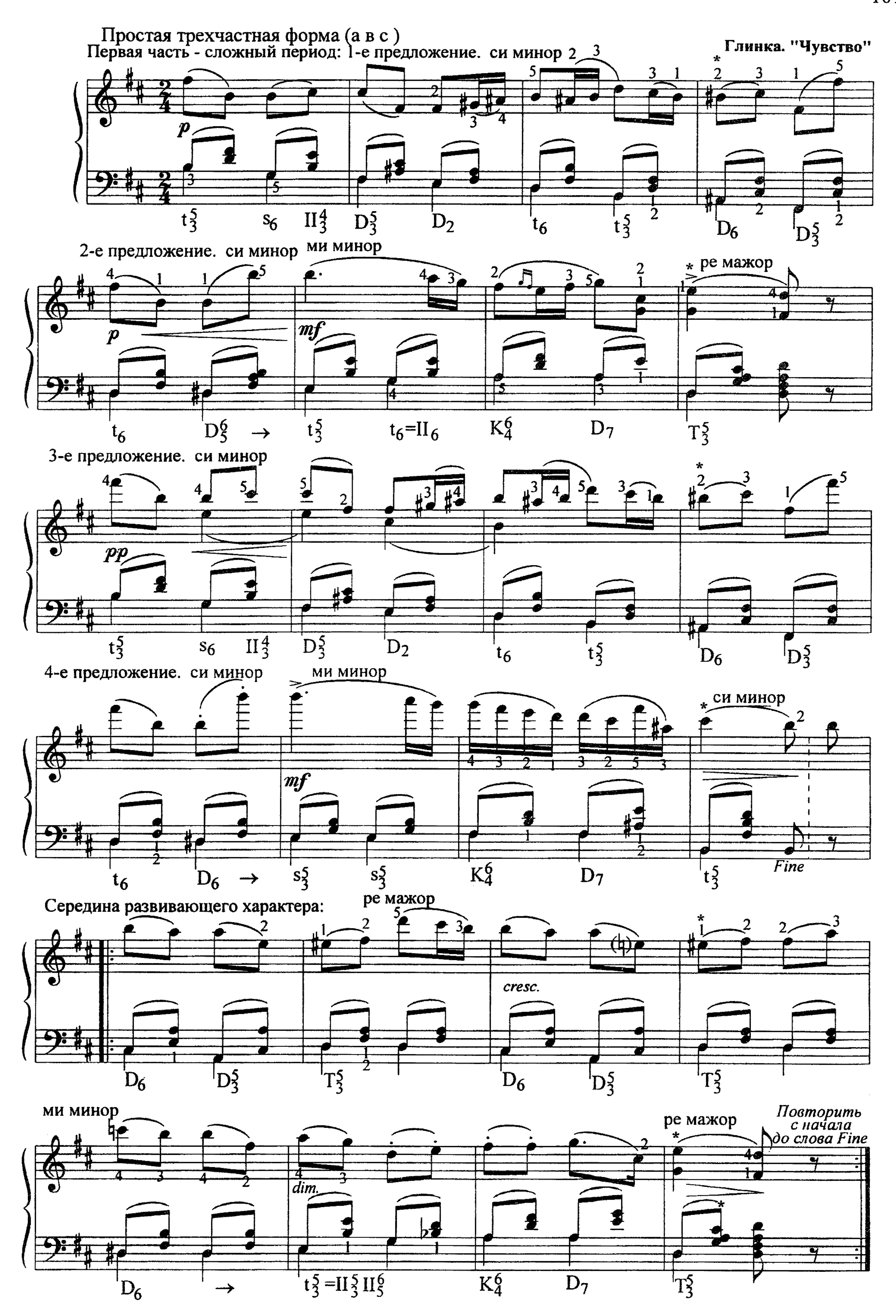




Куплетная форма. Куплет — однотональный квадратный период из двух предложений повторного строения (4+4).







Куплетная форма. Куплет написан в простой трехчастной форме (a b a) со вступлением и заключением.



*Знаком * отмечены неаккордовые звуки (в данном примере — задержания).

БИБЛИОГРАФИЯ

Элементарная теория музыки

1. *Вахромеев В.А.* Элементарная теория музыки. - М., 1975.
2. *Красинская Л., Уткин В.* Элементарная теория музыки. — М., 1991.
3. *Способин И.В.* Элементарная теория музыки. - М., 1968.
4. *Фридкин Г.А.* Практическое руководство по музыкальной грамоте. - М., 1962.
5. Энциклопедический словарь юного музыканта. - М., 1985.

Музыкальные формы

6. *Мазель Л.А.* Строение музыкальных произведений. - М., 1979.
7. *Мазель Л.А., Цуккерман В.А.* Анализ музыкальных произведений. - М., 1967.
8. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. /Под ред. Ю.В. Келдыша. - М., 1973 - 1983.
9. Музыкальный энциклопедический словарь. /Под. ред. Г.В. Келдыша. - М., 1991
10. Музыкальная форма / Ю.Н. Тюлин и др. - М.; Л., 1974.
11. *Скребков С.С.* Анализ музыкальных произведений. - М., 1958.
12. *Способин И.В.* Музыкальная форма. - М.; Л., 1970

Приложение

13. *Чугунов Ю.Н.* Гармония в джазе: Учебное пособие. - М., 1980.